

الدكتور حسين علي محمد

جماليات القصة القصيرة

دراسات نصية



الناشر



الشركة العربية للنشر والتوزيع

الدكتور حسين علي محمد

جماليات القصة القصيرة دراسات نصية

الناشر

الشركة العربية للنشر والتوزيع

١٤٢ شارع جول جمال - المهندسين

ت : ٢٠٣٦٣٠١ / القاهرة



حقوق النشر

**جماليات القصة القصيرة
دراسات نصية**

الطبعة الأولى ١٩٩٦

القاهرة - مارس ١٩٩٦

رقم الإيداع :

٩٦/٨٦٥٩

I.S.B.N.

977/5192-40-4

جميع حقوق التأليف والطبع والنشر * محفوظة

الغلاف : من الفن السعودي المعاصر : محمد السليم ، التقاء الاخضر ، ألوان

ريثية على قماش (١٤١٠هـ/١٩٨٩م)

• لا يجوز نشر أى جزء من هذا الكتاب، أو اختزام مادته بطريقة الإسترجاع، أو نقله على أى وجه، أو بأى طريقة سواء كانت إلكترونية، أم ميكانيكية، أم بالتصوير أم بالتسجيل، أم بخلاف ذلك إلا بموافقة الناشر على هذا كتابة، ومقدما.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا محمد - صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه والتابعين له بإحسان إلى يوم الدين ، وبعد :

فهذا الكتاب : "جماليات القصة القصيرة : دراسة تطبيقية" ثمرة دراسة نظرية وتطبيقية لفن القصة القصيرة العربية خلال سنوات عدة .

والقصة القصيرة خلال مراحلها التي اقتربت من ثمانين عاماً تنزع إلى تقديم الإمتاع والإقناع إلى قارئها :

الإمتاع : من خلال رؤاها الجمالية المختلفة ، ومن خلال نزوعها التواقي إلى التكامل مع الأجناس الأدبية الأخرى ، فتراها تتوغل بالشعر (أو الكلمة الشاعرة) ، وتقيد من إمكانات التشخيص ، والموسيقا ، والسينما ، والنحت ، والتصوير ... وغيرها . وسنراها - في التطبيق - تعالج المراثيات النثرية وقضايا الواقع محاولةً - في فنية وفي جمال - أن تشبع عند القارئ رغبته الجمالية .

وأما **الإقناع** فهو مائل في محاولة القصة القصيرة الدائبة أن تتوجه إلى عصرها - وإلى قارئها بالطبع - من خلال مناقشة هموم الواقع أو الاقتراب الحميم منها . وطرح آمال الإنسان العادي الصغيرة وإحباطاته المروعة أمام عينيه . وسترى في النماذج التطبيقية التي احتواها هذا الكتاب أن المجموعات القصصية المختارة للدرس التطبيقي تحاول جميعاً أن تشرح واقع الإنسان العادي ، وتشاركه همومه ، وتطرح الأسئلة ، وحسب الفن العظيم أن يطرح الأسئلة ، ويشير من بعيد ، أو تومي ، إلى مكان الداء ومظاهر الخلل في حياتنا الاجتماعية والسياسية والنفسية جميعاً .

وهذا الكتاب سيتناول عدداً من القضايا الفنية والجمالية من خلال طرح الأعمال الإبداعية لها ، ويقدم نماذج لأجيال مختلفة في القصة القصيرة العربية . تحاول أن نرىنا - أو نطلعنا على - هموم القصة القصيرة العربية من أواخر الخمسينيات إلى الآن . وتتناول أعمالاً لبضعة عشر مبدعاً عربياً .

وإذا كان بعض المبدعين يشكون من غيبة النقد الأدبي عن متابعة إبداعهم ، وإذا كانت الصحافة تجاريهم في ذلك - بين حين وآخر - تحت ما تسميه "أزمة النقد" ، أو عدم مواكبة النقد للأعمال الإبداعية الحديثة ... فإننا نرى أن هذه الأزمة مفتعلة ، فالنقاد يكتبون ، ويدرسون ، ويتابعون الأعمال الأدبية التي تثير قضايا أدبية أو فكرية ، ومن يرجع إلى المجالات الأدبية المتخصصة أو المجالات المحكمة التي تصدر عن الجامعات أو الكليات سيجد تقائنا يكتبون ويتابعون تلك الأعمال الأدبية المتميزة . وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد في كل عام أكثر من كتاب في النقد التطبيقي . وإذا كانت المحصلة ليست وافرة - كما يرى البعض - فإن كتاباً واحداً - رصينا أفضل من عشرة كتب لا نقول شيئاً .

وهذا الكتاب ثمرة جهد نقدي تطبيقي متصل في قراءة القصة القصيرة العربية الحديثة - ومحاوله تذوقها جمالياً ، وهو لا يقف عند اتجاه أدبي بعينه ، وإنما يتجاوز ذلك إلى محاولة الرؤية الشاملة للإبداعات الفاعلة : موضوعياً وفنياً .

ومنهج الباحث في هذا الكتاب ينطلق من رؤيته لتفاعل النص المنتج مع القارئ في المكان والزمان - أو بمقولة أخرى :

نحن / هنا / الآن - ويعني بذلك أن نصاً قصصياً لمبدع ما ، لن يحقق وجوده إلا بتوجهه لقارئ معين ، في بيئة معينة ، في زمان معين .

ويقف المؤلف لهذا الكتاب موقف القارئ الذي يتوجه إليه النص ليرى أسئلته التي يطرحها ، ويستكنه أفاقه التي ينطلق منها .

ولأن النصوص الإبداعية لا تتطلق من فراغ إلى فراغ وإنما لها رسالة ، وتحمل خطاباً ، فلا بد من النظر إليها في سياقها الزماني والمكاني ، مع عدم إغفال العناصر الفنية التي تجعل من النص نصاً متميزاً يقول شيئاً بخصوصية وإحكام فنيين .

وتختلف النصوص التي يقارنها المؤلف - في دراسته النقدية التطبيقية هذه - وتتفاوت قيمتها الفنية بالملمع ، لكنها جميعاً فيما يرى نصوص مبدعة وتثير الأسئلة جمالياً في تآزر الشكل والمضمون معاً ، وفي إحكامها الفني ، وفي رغبتها في طرح جماليتها الخاصة أثناء القص والسرد .

بقي أن يشير الباحث إلى أنه لم يسجل ثبثاً بالمصادر والمراجع في آخر البحث ، لأنه كان يشير إليها إشارة كاملة من حيث الطبعة ، ودار النشر ، والبلد ، والصفحة حينما يرد اسم المصدر أو المرجع للمرة الأولى ، ولم ير ما يدعو لتكرار أسماء المصادر والمراجع في آخر الكتاب .

نرجو الله أن ينفع بهذا الكتاب ، وأن يجعله خالصاً لوجهه الكريم ، وأن يجعله لبنة صغيرة في صرح الدراسات النقدية التطبيقية في فن القصة القصيرة العربية . والله ولي التوفيق .

د . حسين علي محمد

دير ب نجم في ٢٥ من رمضان ١٤١٦ هـ

١٤ من فبراير ١٩٩٦ م

محاوَر التجربة القصصية فى مجموعة "هل؟"

لمحمد جبريل

يقول محمد جبريل فى كثير من الحوارات التى تجرى معه : إن قضايا الوطن هو ما يشغله دائماً فى إبداعه ^(١) . والوطن يبسو ، وينبض ، ويتشابك . ويتجلى فى هذه المجموعة القصصية ، وإننا نستطيع رصد خمسة ملامح للتجربة القصصية فى هذه المجموعة هى :

١ - المطاردة .

٢ - التمرد .

٣ - المقاومة .

٤ - انتظار الآتى :

٥ - الانسحاب .

وسنتناول ذلك بالتفصيل من خلال معالجة قصص هذه المجموعة ، وإن كنا سنضطر إلى نقل نصوص كثيرة من هذه المجموعة الفائتة ، فهذه طريقتنا أولاً وأخيراً فى النقد ، أن نجعل النصوص هى التى تتكلم وتكشف عن ذاتها ، حتى لا تكون الأحكام النقدية مبتسرة، أو تكون أحكاماً بلا دليل .

١ - المطاردة :

يظهر البطل المطارد فى ثلاث من قصص هذه المجموعة :

القصة الأولى هى " تكوينات رمادية" حيث نرى الأب يحس أنه مضطهد ومطارد من قبل الخواجة ليفى (الذى سافر فيما بعد إلى إسرائيل ضمن الأفواج الأولى لليهود المصريين)^(٢) ويتضح هذه المطاردة للبطل من خلال الوصف :

* نشرت هذه الدراسة فى جريدة "المسائية" (السعودية) فى أعداد ١٩٩٢/٤/٦ ، ١٩٩٢/٤/١٢ ، ١٩٩٢/٤/٢٧ .

فاجأنا أبى - ونحن حول الطبلية ننتظر عودته - بخطوات متعجلة ، ووجه يكسوه قلق واضح . وضع الصحيفة وكيس البرتقال على المائدة ، وعاد إلى الباب يستوثق - أعلى السلم - مما رآه . لم أكن رأيت أبى فى تلك الصورة من قبل تنقل بعينين - مرتعشتى الأهداب بين باب الشقة والنافذة المظلة على المنور ، ولوحة الكثافة المعلقة على الجدار . وحركة مفيدة - داخل المطبخ - تعد الطعام . ونظراتنا القلقة ، والقط السيامى الذى أقمى تحت الطبلية . غلب التوتر محاولته لعناق السكينة . جلس على الكنية الاستامبولى . أمال التحديق فى اللاشئ حوله . فى اللحظة التالية ، تبدد السهوم ، فانتفض ، ووقف ، ودار حول نفسه ، وتحركت شفقاته بكلمات لم ينطق بها .

أزاح له نافع وشاكر مكانا بينهما ، فجلس أمسك بيديه طرف الطبلية . كأنه يهم بقلبها^(٢) .

ومن الوصف السابق ، نرى أسرة تعنى بالحياة واستمراريتها . ونستطيع أن نتفهم القلق البادئ على البطل إثر إحساسه بالمطاردة (انتفض ، وقف ، دار حول نفسه ، تحركت شفقاته بكلمات لم ينطق بها .. أمسك بيديه طرف الطبلية كأنه يهم بقلبها) .

ومن الحوار ، نعرف لماذا هو مطارد ، وعمَّن :

- هل رأيتم ما رأيت ؟

تطلعنا بأعين متسائلة

- الخواجة ديقيد - مساعد ليقى ، يختبئ فى بئر السلم

قلت فى ضيق :

- ولماذا تتصور أنه يختبئ ؟ ربما يريدك فى أمر ما ؟

- أنت لا تفهم شيئا .. منذ أيام أتابع تنفيذ المؤامرة

- ضد من

- ضد أبيك^(١)

ونعرف في نهاية الحوار لماذا هو مطارذ :

- "صدرى ملئ بالأسرار .. وهم يخشون أن أذيعها لقد قرروا قتلى"^(٢)

والسلاح الذي يملكه الأب في مواجهة المؤامرة هو **الوهم** الذي يتمثل في مثابرتة على مراجعة القواميس الانجليزية والفرنسية وتنويع الجمل والملاحظات **"فنسيان اللغة / الوهم** تهديد بنسيان ما يعرفه من أسرار . ويأتى موت الأب تأكيداً لصحة مخاوفه ، ووجود مؤامرة حقيقية تهدد الأب / الوطن"^(٣)

القصة الثانية : هي "التحقيق" ، ونجد فيها البطل صحفياً (اسمه محمد يوسف المصرى) . مطارذ دون ذنب جناه ، ويقوم الحوار في هذه القصة بالدور الرئيس في إبراز المطاردة ، حتى ينتهى البطل ، في خمسة عشر يوماً - ففي اليوم الأول من تحقيق رئيس النيابة معه .

- ردك على الاتهام الموجه إليك

- لم يوجه إلى اتهام ما

- فلماذا أتوا بك إلى هنا

- لا أعرف . كنت نائماً لما أيقظتني زوجتى .. الحقيقة أنى استيقظت على الأصوات التى ملأت الحجرة .. أربعة رجال ، أصروا أن أرافقهم ، دون أن يتيحوا لى ارتداء ملابسى .. احتجزت في ثلاثة أيام في حجرة خالية .. ثم أتوا بى إلى هنا"

وفي نهاية القصة "قلما كان اليوم الخامس عشر ، أمر رئيس نيابة أمن الدولة الرجلين اللذين تساند عليهما المتهم بالانصراف ، بدا تأثيره لما عليه المتهم من إرهاق ، قدّم له

سيجارة ، وأمر بكوب شاي .

أشار إلى سكرتير الجلسة ، ففتح السكرتير المحضر .

"استدعينا المتهم لسؤاله في رسالة بعث بها إلينا : يعترف فيها بإقدامه على محاولة قتل عدد من الشخصيات السياسية"

أسند أصابعه - يرفق - إلى كتفي المتهم .

- هل الرسالة يخطك . والتوقيع لك .

قال .

- نعم .

- أنكرت في البداية مجرد اشتراك في تنظيم سياسي ؟

رفع المتهم نظراته إلى العيينين الملتصعين خلف الباب الموارب .

- كنت كاذبا .

- فلنبدأ من البداية إذن .. منذ اشتراكك في التنظيم" (٨) إن البطل هنا مطارذ من الجميع : من الشرطة ، والطبيب ، ورئيس النيابة . إن جمعهم يتكاثر ، ويرى ، ويصمت حتى يسقط البطل شيئا فشيئا أمام سطوة التعذيب حتى يعترف بجرم لم يرتكبه . وتبين المفارقة في هذه القصة من خلال بنية دالة . هي الكلام ، أو الحوار ، فالقصة تعتمد على الحوار ، بينما النظام الذي يسوق البطل إلى نهايته لا يطبق الحوار ، ويقوم الحوار في القصة بدور يتقاطع مع التصميم المسبق للأحداث في الإيقاع بالبطل ، ومطارذته حتى السقوط .

القصة الثالثة هي "الرائحة" إن البطل مطارذ برائحة لها "طبيعتها الغامضة ، أشبه بتداخل الظلمة والأوراق النقدية ونورات المياه والحجرات المغلفة ، تتسلل إلى الأنف ،

تضفى على النفس شعوراً بالانقباض والتوتر ، والخوف من المجهول الذى لا يدرك مبعثه^(٩) إن هذه الرائحة العفنة تطارده فى نافذة البيت ، وفى المكتب ، وفى الشارع . وإذا علمنا أن البطل مؤرخ – أو كما يقول المؤلف "دراسة التاريخ مملّة"^(١٠) فهمنا سر هذه الرائحة القذرة التى تطارده .

إن البطل يحاور الطبيب – أستاذ الأنف والأذن والحنجرة – الذى ذهب إليه ليعالجه من تلك الحالة :

– غلظتان كفتلتان بهن الأساس الذى شيدت الثورة فوقه كل ما بنته : زيادة أعداد الأميين ، وغياب الديمقراطية !

قال :

– فماذا عن التصنيع والسد العالى ، وتوفير فرص العمل ومجانية التعليم والرعاية الصحية والاجتماعية ؟

وهو يتراجع بأعلى صدره ، ويرفع يدين مفتوحتين كأنه يستسلم : "لا أريد أن أبذل فى موقف المعارض للثورة ، إني محب يرجو لمحبيته الكمال"^(١١)

إن الرائحة هذه تمثل هما مطاردًا للبطل ، لا تجدى معه الأذوية .

فمازال النقاش ساخنًا فى المراحل المتعاقبة للتاريخ الحديث ، وفى نهاية القصة يتناهى إليه السؤال : هل كان أحمد عرابى درويشًا أم بطلًا ؟^(١٢)

ولعل السؤال الأخير يكشف عن وعى البطل بكثرة الأسئلة التى تثار والتى تلقى ضباباً على الأبطال – فى ظل زيادة أعداد الأميين وغياب الديمقراطية – فلا نعرف الحقيقة . فهل كان أبطالنا أبطالاً حقاً ؟

وإذا كانوا أبطالاً فلماذا لم يفتحوا أعيننا ، ويوسعوا مداركنا ، فالأمية ليست فى عدم القراءة والكتابة ، بل الأمية هى العجز عن الرؤية والمحاوره .

٢ - التمرّد :

يظهر البطل المتمرد فى قصتين هما (العودة) و (الفرار)

القصة الأولى : (العودة) . يطلها متمرد على الغربة المكثية ، ويريد أن يعود إلى مصر بعد تسع سنوات من الغربة . ولكن الكفيل المعانى لا يفهم هذا الدافع :

- الكفيل يملك إيداعك السجن بلا سبب

التمع الغضب فى حلقة العينين

شملة مصطفى قاسم بنظرة إشفاق :

- جريمتك أنك ارتديت ثيابا فى مستعمرة للعراة

قال :

- هل يحاسب المرء على استقالته ؟

قال :

- يرى أنك أريكت العمل بالاستقالة فى موعد غير مناسب

قال :

- وما الموعد المناسب ؟

- هو الذى يحدده* (١٢)

ما الذى جعل البطل يتمرد ؟ لعله الحب والحنين إلى مصر :

* لو أنه روى عن الباعث الحقيقى ! .. كان يحجز تذكرة العودة فى اليوم التالى لوصوله إلى مسقط . أتمس اللحظات حين يغادر التاكس فى مطار القاهرة ويخطو إلى باب الدخول . أسعد اللحظات حين يعلن المضيف عن التحليق فى الأجواء المصرية . أدهشته

الدمعة التي ذرفها - بالرغم منه - لما أطل على الناس - وهو ينهى أوراقه - من نافذة مرتفعة في مجمع التحرير كان يحرص على قراءة الصحف ، يناقش القضايا البعيدة كأنه يحياها ، يسأل ويناقش ويقترح ويرفض ، يصلّي الجمعة في مسجد أبي بكر الصديق الذي يرتاده المصريون ، يزور ويزار ويودع ويستقبل في مطار "السيب" يستوقفه اختلاف اللهجة والتصرفات والتكوين الجسدي - كان يراهن على الطيف القادم في الظلام - يهلل للشوارع والميادين والشواطئ والأبنية ، إذا طالعته في التلفزيون : المراكب الصغيرة في شواطئ الأنفوشي .. زحام شارع الغورية .. لعلها مثنة الحسين .. من هذه الأشجار فهي الإسماعيلية .. بورسعيد تخلو من البيمبوية فهؤلاء إذن من السويس .. إنها مستودعات البترول في مدخل الزقازيق .. حل الصيف ، فجمهور استاد القاهرة يرتدى القمصان" (١٤)

لقد عاد البطل من الخارج ليواجه مجتمعاً إمتدت رذائله السياسية والاجتماعية واتسعت، وليعزى خطايا هذا المجتمع ، ويحاكمه أمام نفسه . وتبدأ المواجهة ، عند وصوله إلى المطار

"بدا مغاييراً للمرات السابقة : مجموعة السائحين الإسرائيليين ينتظرون حقائبهم . تأمل الاسم ورقم الرحلة ٧٦هـ تل أبيب. تل أبيب ؟" (١٥) ويكشف الاستفهام والتعجب عن أولى خطوات التمرد ، الذي واجهه بعد العودة .

هل الكلمات لم تعد لها معنى ؟ لقد لاحظ ذلك وهو في مسقط : فاجأه ضابط الجوازات بتلك الكلمات المدغمة التي لا تنطوي على أى معنى ويصعب فهمها ليست العربية ولا الانجليزية ولا الفرنسية . ولا هي مفردات لغة بذاتها . مع ذلك ، واصل الضابط الحديث....." (١٦)

وعا هو يلاحظ ذلك في مطار القاهرة : "علت في أحاديثهم تلك المفردات التي عجز عن فهمها" (١٧) و "كان القرار قد سيطر على تصرفاته ، فهو لا تعنيه تلك اللغة ، اللهجة ، الكلمات الغريبة المتناثرة" (١٨) و "فاجأته الكلمات الغامضة حين شرع المأمور مطوأة" (١٩) ثم تتكرر هذه الكلمات الغامضة مع السائق والبواب وهدير القاهرة الزايق . حتى تجى سطور النهاية

وصعد السلالم عدوا . أطال الوقوف لحظات أمام باب الشقة . هل تفاجئه أمه بهذه اللهجة ؟ فكيف يواجه الأمر ؟ وماذا سيكون عليه تصرفه ؟

قاوم التردد ، وضغط الجرس . لم يرقع إصبعه حتى انفتح الباب . بدت أمه شعثناء الشعر ، تفصّد العرق في جبهتها . بيدها سكّين ، فهي لا بد قادمة من المطبخ .. اتجهت عيناه إلى شفّتها ، ترقبان الارتعاشة التي تسبق الكلمات .

انفجرت الشفتان عن صيحة فرح :

— أنت ؟

ارتدى في حضن أمه ، وأجهش بالبكاء^(٢٠)

تمثل هذه القصة بطلاً متمردا (أحسبه هو الكاتب نفسه ، وسأتناول ذلك فيما بعد) ، ويتمثل هذا التمرد في عدة مظاهر :

رفض الاغتراب المكاني : وتصميمه على العودة .

— محاوله إنهاء عقد العمل من جانبه . وبهذا يتمرد على حق الكفيل المطلق في التعاقد ، وإنهاء العمل .

— رفضه اللغة العجيبة الغريبة (التي هي رمز لما يدور في المجتمع الآن من مناقشات ، وسياسات ، وغسيل مخ إعلامي تجاه موضوعات معينة ، وتعميت إعلامي في المقابل على قضايا ساخنة .. الخ) ، وفي القصة إشارات ذكية لهذه اللغة العجيبة الغريبة تتمثل في عدة مواقف :

— موقف ضابط الجوازات في مطار سلطة عمان .

— موقف ضابط الجوازات في مطار القاهرة .

- موقف سائق التاكسي

- موقف البواب .

- وموقفه هو من رحلة ركاب طائرة العمال الإسرائيلية في مطار القاهرة . هل مازالت اللغة حية وتمارس دورها في بناء الوعي الإنساني « رقم الرحلة ٧٦هـ تل أبيب . تل أبيب؟ » .

والبطل المتمرد هنا ، في الوعي الجبريلي ، يتطلق من قوسين يتعانقان فيشاركاً في إيجاد الخارطة الخاصة بمسارات البطل وإمكاناته : القوس الأول : هو الوطن ، أو أرض الوطن بالتحديد والتي يسجلها تسجيلاً مباشراً حياً في مقطع طويل سابق ، نقلناه كاملاً.

القوس الثاني : الأم ، والمهد ، واللغة النقية الصافية ، والحب بلاطنطنة إن الأم هنا ترتفع إلى أن تصير الرمز لمصر المتواضعة « شعناء الشعر » العاملة « تقصد العرق في جبهتها - المقاومة » بيدها سكين « التي لا تتكلم كثيراً ، بل تبذل كل وقتها في خدمة أبنائها ، ثم تكون الحزن الحنون لهم في النهاية .

« هي لابد قادمة من المطبخ .. اتجهت عيناه إلى شفيتها ، ترقبان الارتعاشة التي تسبق الكلمات ..

انفجرت الشفتان عن صيحة فرح :

- أنت ؟ !

ارتدى في حضن أمه ، وأجهش بالبكاء *

ليست الغربة هي التي أملت على محمد جبريل كتابة هذه القصة الرائعة (١١)

وليست هي المحور الأول لعالمه القصصى ، بل هي مصر التي في ضميره ويحملها تحت جلده .

وال (هو) أو البطل في هذه القصة - الشهادة ، هو محمد جبريل يقول في القصة :

" طاليه مأمور الجمر ك بالاسم والمهنة وجواز السفر

- من أين ؟

- مسقط

- آخر رحلاتك

- أعمل في مسقط . لكننى دائم التردد على القاهرة

- تاجر شنتة إذن

لو أنه روى عن الباعث الحقيقى ! كان يحجز تذكرة العودة فى اليوم التالى لوصوله إلى مسقط - (٢٢)

ويقول فى حوار معه : "أما بالنسبة لغيابى الجسدى عن القاهرة فلم يكن حقيقيا . ذلك لأننى كنت حريصا على العودة إلى مصر بين فترة قصيرة وأخرى ، وجواز سفرى مزدحم بعشرات الأختام ، التى تبين عن أسفارى المتواصلة بين مسقط والقاهرة " (٢٣) والبطل ومحمد جبريل كلاهما عمل فى عمان - وبالتحديد فى مسقط ، بل إن من أصدقاء البطل فى القصة : حسين أبو طالب ، ورشاد سليمان ، وهما صديقا محمد جبريل : حسين أحمد مرسى ، ومحمد سليمان والبطل - فى عمان وفى مصر - يفتقد التواصل إلا نسانى ، والفهم والوعى - من خلال اللغة - فيتمرد على مجتمع الغربة (فى مسقط) .

ويتمرد على واقعه المصرى ، ويلجأ إلى أمه علّه يجد فى أحضانها الأمان ، فتسكن روحه ، ويعيد حساباته ، بل يعيد يقينه فينطلق مقاوما .

القصة الثانية : (القرار) . وفيها نرى البطل عاصم ، قرر أن يحيط نفسه بأسوار العزلة "لا أزار ولا أزور ، ولا أخالط - إلا لضرورة - هؤلاء الذين ينبغي أن أفتح لهم باب شقتى ،

كالرباب والزبال ، ومحصل النور ، وما أشبه^(٢٤) .

لكن عاصم - كأبطال محمد جبريل الآخرين - بطل إيجابى ، يرى أن الذات الوحيدة مصيرها الموت ، ولذا فلا بد أن يشارك الآخرين . لابد أن يحيا .

يصور الكاتب لحظة الوعى - بالوحدة وأخطارها مشبهاً إياها بالموت موصلة إياه إلى اتخاذ القرار ، فى جمل تراوح بين الشعرية والوصفية فكانتها واقعية سحرية أخرى ، ينفرد بها محمد جبريل .

"لكن اللحظة التى جاءت مغايرة لكل ما سبق ، وبداية للكنى ، شملتني بسرهما الغامض، صحت على تأثيرها المفاجئ عقب أذان الفجر فى المسجد القريب كأنها حلم أوهاجس أو جزء من حركة الطريق ، البسملات والحوكلات والخطوات التى تسعى لأداء الصلاة ، كأنها تلك الأصوات التى تدعوك ، وأنت بين اليقظة والنوم . ترد النداء ، فتفاجأ بخلو المكان ، تعود بالأمر إلى الغيبىات والأرواح والأسرار التى لا قبل لنا بفهمها كأنه تأكيد باقتراب الرحيل لمرض ولأشبهة مرض . أكد الطبيب - لما عرضت نفسى عليه - صحة الجسد ومثاقفه . نصح بأقراص مهدئة لمجرد المساعدة - كما قال - فى النوم وطرد المخاوف .. لكن الخاطر ، الهاجس ، التحذير ، الأمر .. تناهى مع الأصوات التالية لأذان الفجر ، توضحت تفصيلاته فى سمعى جيداً .

بدأ لى الصوت حقيقة يصعب مقاومته . انصعت لها بكل خضوعى وإرادتى ، فقررت أن أصنع حداً فاصلاً بين الحالى والآتى^(٢٥) .

ولم يكن هذا الحد الفاصل بين الخوف والطمأنينة ، سوى المشاركة مع الناس ، وعدم الانعزال ومن ثم نرى جملة الحاسمة فى نهاية القصة ، "قررت أن أحيأ"^(٢٦) .

٣ - المقاومة :

يتمثل محور المقاومة فى قصتى "حدث استثنائى" و "هل" .

القصة الأولى : هي : "حدث استثنائي في أيام الأنفوشي (٢٧) " وهي "قصة بالغة الجمال والدلالة ، بما فيها من تكثيف رائع وابتعاد عن المباشرة والخطابة . إنها تقدم غزواً رقيقاً - إن صح وصف الغزو بالرقّة - لملايين الأسراب من السماء ، وهو غزو منظم لا يضايق الناس ، ولا يسطو على ممتلكاتهم ، ولا يدس منقاره في شئونهم الشخصية ، بل ويستفيد الناس من هذا الغزو. ولكنهم يتململون ويشعرون بملايين الأعين والأنفاس الغريبة والمقاسمة لهم في المكان.

"بداهم استمرار الوضع - بصورته الحالية - غاية في الصعوبة. تهامسوا ، وعقدوا الجلسات السرية ، وتبين لهم بعد نقاش طويل - أن السكوت عن المقاومة رغم كل شيء طريقته إلى الجنون" (٢٨)

القصة الثانية : هي « هل » ويطلها الميت منذ قليل - يقرر أن يقاوم دفاعاً عن أكله ضد (التريبي) الذي يريد أن يجرّده منها .

قررت أن أمنعه . دبر محروس ثمن الكفن بالكاد ، وأصرّ سليمان على أن يكون ستة أتواب من الحرير ، واحتضنت أمي الجثمان قبل أن يتوسد التراب ... لو أني تحركت بصورة ما ، فلن يجازف بالاقتراب . إصبعي أوعينى أو فمي ، حركة خاطفة يلمحها ، فلا يقوى على فعل شيء . يعدل عن محاولته ، ويظل جسدي مستورا" (٢٩)

وقصة (هل) نموذج جيد لمحور المقاومة في إبداعات جبريل .

فالبطل الذي يقاوم ميتا ، قاوم وهو حي . ربما دفع حياته ثمناً لرايه .

علا صوتي - مهدداً - في غضب ، تلاحقت الخرزات في صدري ، حادة قاسية ، فأنغمضت عيني .

قال الطبيب :

- ربما الوفاة جنائية ، ولابد من تشريح الجثة" (٣٠) فالبطل هنا مقاوم ، في حمية ، لا بد

أنه يتهدد لصوحاً ذوى سطوة وقوة ، فمات .

ومن ثم ، فنحن لا نعجب حينما نراه يقاوم ، حتى النهاية .

٤ - انتظار الآتى :

يهدى محمد جبريل هذه المجموعة "إلى الآتى" (٣١) . وهذا الآتى يتمثل فى ثلاث قصص هى : "تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام" و "الأستاذ يعود إلى المدينة" و "الطوفان" .

فى القصة الأولى : "تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام" نرى امتداداً لرواية "إمام آخر الزمان" . وفيها نرى تقاطع هذا الحلم الدينى الغيبي وإشكالات العصر وقضاياها .

يمثل الحلم الدينى : "يا أيها المهتدى من الله سبحانه ، الهادى إلى السلام والعدل والمساواة .. متى تظهر ؟ يقترب يوم الإيمان ، يدخل الذين آمنوا وعملوا الصالحات جنات تجري من تحتها الأنهار ، يلبسون ثياباً خضراً من سندس واستبرق ، وثياباً من حرير ، يحلون بأساور من الذهب والفضة ، لا يسمعون لقوا ولا كذاباً ، ... الخ" (٣٢) .

ويمثل الهم الواقعى ، المتقاطع مع الحلم الدينى الغيبي : "علينا حتى يؤوب أيده الله - أن نعمل ونعمل ، تتحول أكواخ الطين والصفيع وأسطح البوص إلى بيوت من الطوب ، تحل الباحات الواسعة النظيفة ، محل الزرائب ، يعرف الجميع الثلاجة والتلفزيون والتليفون والفيديو ، يكون للماشية مكانها المستقل ، فلا تشارك الفلاح نومه .. تختفى المصادرات والحراسات وزوار الليل . تختفى - كذلك - اللامبالاة والسمسرة وأتعاب العمولات" (٣٣) والآتى هنا ليس إلا رجل الدين ، أو "المهدى" - أمل الخلاص للملايين من المؤمنين والغلبة والذين ضاعت حقوقهم ، ذلك الذى اختفى منذ قرون . فهل يعود إلى الأرض فينشر فى أرجائها الأمن والطمأنينة والسلام ، ويملاها عدلاً وفروسية وبطولة ؟

القصة الثانية هي : "الأستاذ يعود إلى المدينة" والبطل هنا هو (الأستاذ) بطل روايته الأولى "الأسوار" الذي "لا تسمع صوته ولا تتابع تصرفاته السرية أو العلنية ، لكننا نلمح تأثيراته في حياة هؤلاء الذين أخلصوا في محبته ، مقابلاً لإخلاصهم في محبته ، فهو أقرب إلى شخصية السيد المسيح وهم أقرب إلى حواريه ، وهو بالإقناع وهم بالوعى يتسجون ملحمة جديدة من ملاحم الطموح المصرى لصنع غد أفضل" (٣٤) والأتى هنا (الأستاذ) مغاير للكتى في القصة السابقة ، إنه يقوم بمشاركة القادمين صنع المستقبل ، ولكنه لا يتوب عنهم .

إنه يختار "سلسيل" لتحمل المولود القادم ، ابن كل مصر ، وحينما حان ميلاد الطفل "رفض في استنكار - أن يستدعوا الطبيب - طلب مقصا وماء ساخنا ومناشف وأغطية . خلا بها في كشك عم أيوب ، وعالج الأمر بمهارة أكدها صمت المرأة ، فلم تصرخ كعادة النساء . حمل الوليد على يديه في سعادة واضحة . تأكد من دثاره بالقرب من صدره وأودع الجميع نظرة عميقة .. ومضى إلى زحام شارع الميدان" (٣٥)

القصة الثالثة : هي "الطوفان" : بطلها كائن غريب " جثة هائلة غامضة الملامح والتفاصيل أضخم مما اعتادت الأعين أن تراه وأضخم مما رواه الجد السخاوى في حكاياته المثيرة عن أعاجيب الكائنات مد الساقين في استرخاء وأسند الرأس إلى ما بين الساقين . وتطلع بنظرة ساهمة - إلى اللاشيء أمامه " (٣٦) يعجز الناس عن معرفة هذا الكائن ، الذى يخلو من أثر الحياة لولا عينيهِ اللتين (كذا) تتحركان تحت أهداب مسترخية، أميل إلى التهيق للنعاس ويعجز الجيش عن التعامل معه وطرده أو قتله كما تعجز المخدرات عن أن تنال من روحه أو تؤثر في صحوه "تشجع الناس فاقتربوا منه ، وتحول بعضى الأعرام - إلى مظلة يحتمون بها ، وعقدوا الصفقات ، وقضوا الأمسيات ، وبالوا ، وتمخطوا ومارسوا الحب ..

وفى تلك الأيام التى بدا فيها المخلوق جزءا ثابتا من حركة الحياة حوله ، انتفض - فجأة - فسمى إلى الشاطئ المقابل ، ونفض الماء حوله ، فأغرق كل شيء" (٣٧) .

والآتي هنا هو الشعب ، الذي عجز الجيش عن قهره ، وعجزت المخدرات عن أن تنال منه ، والذي نطله .. أحيانا - قد مات "هَذَا" يثور ويفرق كل شيء .

٥ - الانسحاب :

وتمثل هذا الاتجاه قصة "المستحيل" : حيث ترى البطل أغلق النافذة ، فظهرت صورة الحياة لديه . ولعل وراء عزلته عدم إحساس الآخرين به ، كبطل مدافع عن الجماعة فأثر الانزواء .

"قال له الحاج ابراهيم الخليل بائع الحلوى في ناحية البوصيري : كأنك أهملت مشكلاتنا مع الجماعات الوافدة .

لم يُخف استياءه .

- كنت أواجه المشاجرات بمفردي !

- تقدر ما فعلت .. ولكن الأحداث تحت نافذتك

- أزمعت أن أغلق النافذة " (٣٨)

لكن لم يستطع أن يعيش حياته كما يريد ، فلا العزلة التي أجبر نفسه على معانقتها ، ولا الأثاث الذي تساند على الباب المغلق . لا هذا ولا ذاك استطاع أن يمنحه سكينته روحه أو يبعده عن مصادر الفزع التي تتهدده .

"علا الصوت وعلا . ارتج السقف والجدران ، واهتز السرير من تحته . جرى - يتلقائية - نحو الباب . امتدت يده كأنه يتقى سقوط النافذة . التف حول نفسه ، وتضايل ، وانكشف . حاصرته الوحدة فيكي ، أطلق صيحة فزع لما تهاوى الأثاث وراء النافذة ، وأطل المجهول - في الظلام - بنظرات ثابتة" (٣٩) .

عناصر التشكيل الجمالي في "هل" :

يتحدث محمد جبريل في الحوارات التي أجريت معه عن استقادة الفنون من بعضها ، ويتساءل في أحد الحوارات "لماذا لا يثرى الفنان قصته أو روايته بإسهامات الفنون الأخرى، بما تملكه الفنون الأخرى من خصائص جمالية وتكنيكية ، للفن الروائي أبعاد جديدة" (١٠)

وفي هذه المجموعة يتحقق الكثير عمليا من عناصر هذا التشكيل المميز للفنون الأخرى.

١ - الرمز :

الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر غير سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثرى بها لغته الشعرية ، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصى على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية ، فالرمز إذن اكتشاف شعري حديث" (١١)

وفي هذه المجموعة نرى استعماله الطيب للرمز في ثلاثة مستويات :

أ - الرمز الإيحائي : وهو أن يوحى لك بما يريد أن يقوله ، وهذا هو الرمز البسيط . مثل (الأم) في العودة ، التي ترمز إلى مصر ، العطاء ، والأصالة ، والسكينة . و (محمد يوسف المصري) الذي يرمز إلى الإنسان المطارد في أنظمة الحكم الشمولى ، و(الرائحة) في القصة التي تحمل نفس العنوان ، وترمز إلى العفن الذي يسود حياتنا بعد ثلاثين عاماً من قيام الثورة . ويتمثل هذا العفن في عدم القدرة على الرؤية ، الذي نتج عن التعتيم وعدم إتاحة وثائق التاريخ الحديث أو المعاصر - حتى أمام المتخصصين فيه - فيتتناهى في النهاية صوت أمام المؤرخ . هل كان أحمد عرابي درويشا أم بطلا ؟ فلا يستطيع الإجابة .

ب - الرمز التراثي : وهو استخدام شخصيات من التراث بمصادره المتعددة لقدرتها على الإيحاء وإثراء العمل ، والتأثير في نفوس القراء .

وقد استخدم المؤلف هذا الرمز التراثي في رواياته الأخرى ، فاستخدام "أبا الطيب

المتنبى" فى روايته (من أوراق أبى الطيب المتنبى) واستخدام رمز (الإمام) فى المفهوم الشيعى - الذى يعود قيعلاً الأرض عدلاً بعد أن امتلات جوراً فى روايته (إمام آخر الزمان) ... وغيرها وهو فى هذه المجموعة استخدم شخصيتى "الإمام" : وهو بطل روايته (إمام آخر الزمان) فى قصته " تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام) و (الأستاذ) بطل روايته الأولى "الأسوار" فى قصته "الأستاذ يعود إلى المدينة" .

جـ - الرمز الكلى : حيث يتردد الرمز فى ثنايا القصة ، ليشير إلى رموز ، ويشى به وفى هذه المجموعة يتمثل الرمز الكلى فى قصتى "حدث استثنائى فى حياة لانتقوش" "الطوفان" ففسراب السمان فى القصة الأولى ، ترمز إلى إسرائيل ، والأنفوشى يرمز إلى العالم العربى ، ويتم التسلل ، والاستيطان ، حتى يتبين لسكان الأنفوشى "بعد نقاش طويل أن السكوت عن المقاومة - رغم كل شيء - طريق إلى الجنون" (٤٢)

أما فى قصة الطوفان فهذا الجسم الغريب ، ليس سوى "الشعب" الذى لا نعرفه ، ولا نحس قوته : "سعى من مكانه فى أعماق البحر ، إلى هذه الساحة المقابلة لورش المراكب فأخذ مكانه ، يخلو من أثر لحياة ، لولا عينيهِ اللتين (كذا) تتحركان تحت أهداب مسترخية، أميل إلى التهيق للنعاس" (٤٣) " الجثة نفسها ليست لمخلوق معا نعرفه .. ليست صوتاً أو قبلاً أو طائراً كبير الحجم .. ولعله شيء يجمع بين ذلك كله" (٤٤) وتقتل محاولات تخديره أو القضاء عليه بواسطة الجيش ، وينتفض فجأة فيغرق كل شيء .

ولعل استخدام محمد جبريل للرمز الكلى يكسب قصته حيوية وجمالاً وقدرة على التأثير تتعدّد بتعدّد القراءة ، وتجعلنا نرى أن هذا العالم الغريب الذى تقدمه لنا القصة هو عالم محمد جبريل الخاص ، الذى أبدعه وصوّره حتى ولو كانت مفرداته مستمدة من الوجود الواقعى ، لكن صياغة هذه المفردات على هذا الشكل يمنحها طاقة من الشعرية والقوة التى لا تفقد متعتها مهما تعددت القراءة .

٢- المونتاج السينمائي:

وتعني بالمونتاج السينمائي ، ترتيب مجموعة من اللقطات القصصية بحيث تعطى "هذه اللقطات من خلال هذا الترتيب - معنى خاصاً لم تكن لتعطيها فيما لو رتبنا بطريقة مختلفة" (١٥) والمونتاج في السينما " هو الذي يعيد ترتيب هذه اللقطات وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة ، وعملية المونتاج في السينما لا تتم وفقاً للتسلسل الطبيعي للحدث وإنما وفقاً للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج .. يقول المخرج الروسي إيزنشتاين أحد رواد فن المونتاج الكبار "بدلاً من ربط اللقطات وراء بعضها في سلسلة يجب أن يركب الفيلم من مجموعة من الصدمات ، وأن كل قطع يجب أن يؤثر خلافاً بين اللقطتين اللتين يصل بينهما حتى يكون له وقع جديد في ذهن المتفرج" (١٦)

١- المونتاج على أساس الترابط:

يلجأ القاص إلى تقديم مجموعة من الصور العامة ، أو العناصر المختلفة التي تؤلف في مجموعها إطاراً عاماً لروايته القصصية . ففي قصة (الطوفان) نقرأ هذا الجزء :

"محروس الصغير - ابن المعلم متولى العباسي - وحده تشجع ، فقفز المخلوق بقطعة حجر ، ارتدت إلى الأرض أمامه ، ولم يبد أنه قد أحس بها . قال طبيب استدعته الشرطة :

رافق رأييه بخطوات مهرولة إلى دكان عم محمد حلاق الصحة القريب . أفسح له الطريق عشرات من الذين وجدوا في الفكرة ما يستحق التنفيذ . حمل كل ما في الدكان من حقن مخدرة ويسمل وحوقل وتشهد ، واقترب محاثراً من الجسد ، وشجعت الاستكانة التي تلقى بها المخلوق غرس الحقنة الأولى ، إلى إتباعها بحقن مخدرة تالية .

طال الانتظار ، فلم يبد أن المخلوق تأثر بالحقن المخدرة . ظل في جلسته الهادئة يعلن عن صحوه - وحياته - يعينين ساجيتين تنظران إلى أمام في سكون" (١٧) .

وترتيب هذه اللقطات على هذا النحو ، يوحى بالخوف من هذا الكائن ، والاهتمام به ،

ومحاولة إبعاد خطرهم : وحياة هذا الكائن الخرافي التي لا تتأثر بما حولها . وتمضى القصة على هذا النحو .

ب - المونتاج على أساس التوازي : بمعنى تقديم حدثين متوازيين مداخلين بحيث يقدم لقطة من هذا ، ولقطة من ذاك على التعادل وقد استخدمها القاص بنجاح في قصة العودة في الجزء الأول . حيث تتوازي رغبته في العودة مع رغبة الكفيل بالأيديك العمل بالاستقالة في موعد غير مناسب .

ج - المونتاج على أساس التقاطع : بمعنى تركيب لقطة معينة مع لقطة أخرى متقاطعة معها ويتضح هذا في قصة "تسجيل على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام" حيث يتقاطع الغيبي مع الآنى والحلم مع الواقع .

٣- مزج المتناقضات :

وفي شعرية محمد جبريل نرى مزجه للمتناقضات ، وهذه خاصية من خاصيات الشاعر المعاصر الذي لم يقف عتبة بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصور عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس وغير ذلك من الوسائل الفنية وإنما يتجاوز ذلك الأمر إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه ، ويمتزج به متخذاً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض سماته تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل^(٤٨)

ويتضح هذا في قصة "تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام" علت الهمسات ، فأصبحت يقينا تملؤه الثقة ، تألفت التنظيمات التي تؤكد عودة المهدي يوماً . إنه يعد أمل الخلاص للملايين من المؤمنين والغلبة والذين ضاعت حقوقهم ، ذلك الذي اختفى منذ قرون ، يعود إلى الأرض ، فينتشر في أرجائها الأمن والطمأنينة والسلام يملؤها عدلاً وقروسية وبطولة . قال الرسول : لا تذهب الدنيا حتى يقوم بأمر أمتي رجل من ولد الحسين ، يملأ الدنيا عدلاً كما ملئت ظلماً . النظرات مقيدة إلى المساجد والبيوت

والشوارع والأزقة والحواري والتواغذ والمقامى والكهوف تنتظر المعجزة / ظهرت فى مدينة "العين" دعوة لشيخ مجهول الاسم ، تنادى بأن تكون الإمامة بالاختيار المطلق عن كل قيد ، أفضل أبناء الأمة هو الأجدر بتولى المسئولية ، ورعاية شئون المسلمين . الصديق والفاروق وعمر بن عبد العزيز والعشرات من غير آل البيت : أجادوا سياسة الدولة ، وحققوا للأمة الإسلامية أمجاداً لم تكن تخطر فى بال ، فلماذا الإمامة تقتصر فى آل البيت وحدهم^(١٩) .

فهو يمزج بين الحلم والحقيقة ، المثال والواقع ، لتبين نحن صورة الآتى ، ونختار من يكون إماماً عصرياً / أو خادماً لنا .

٤ - البوح والتعبير عن الذات .

يستعير محمد جبريل من فن المذكرات "البوح" ، فنرى قطعاً من حياته فى فنه القصصى ، رأينا ذلك فى قصة العودة - سابقاً - من خلال اختياره للبطل - الذى يماثل جبريل ، والشخصيات الثانوية التى معه : سليمان الطائى ، وحسين أحمد مرسى (رشاد سليمان وحسين أبوطالب فى القصة .

ويتصل بالبوح ، الوله بالمكان ، يقول فى حوار معه : مجرد لفظ الإسكندرية يحرك فى نفسى أشياء تشكل حياة كاملة لأن الإسكندرية ليست مجرد مدينة نشأت بها ، ولكنها حياة كاملة عشتها وكيان حى نشأ داخلى . ولا أستطيع التخلص منه ، أو بمعنى آخر لا أحب التخلص منه حتى لو أستطعت . فعند ذكر الاسكندرية تتشكل فى مخيلتى الشواطئ والأمواج وأبو العباس والصيادين والانفوشى وسيدى عبد الرحمن والموازينى وسوق العيد وإلى رمضان وشارع الميدان والناس الطيبين : أهلى وأحبائى ، وقد تتعجب عندما أقول لك إننى مامن مرة مررت بباب الحديد إلا وطأت على فكرة الذهاب إلى المحطة وقطع تذكرة ذهاب إلى الاسكندرية وأنا أمر بباب الحديد على الأقل مرتين يومياً يحكم عملى فى جريدة المساء ، وسكنى فى مصر الجديدة^(٢٠) .

وفى كل قصص هذه المجموعة ملامح من الاسكندرية . ففى "العودة" يهمل للشوارع

والمباشرين والشواطئ والأبنية ، إذا طالعت في التلفزيون : المراكب الصغيرة في شواطئ الأنفوش^(٥١) . وفي " تكوينات رمادية" تدور الأحداث في بيت بالقرب من مسجد المرسى أبي العباس^(٥٢) وفي " الأستاذ يعود إلى المدينة" تواجهنا منذ البداية هذه الجمل : هبط من الترام ، في متحنى شارع رأس التين ، والتقاءه بصقر ياشا . مضى - يعرف طريقه - إلى مجموعة الرجال الذين يملأون قصعات الأسمنت المخلوط والنساء اللاتي يحملن فوق سقالات خشبية إلى الأتوار العليا ، قبالة مسجد سيدي عبد الرحمن^(٥٣) . وقصة حدث استثنائي في أيام الأنفوشى" تدور في داخل ذاك الحى الذى يعشقه من أحياء الاسكندرية. والكائن الغريب الذى ظهر في قصة " الطوفان" ظهر في مواجهة شاطئ الأنفوشى في الساحة الترابية الواسعة بين شارعى خير الله بك والبورينى^(٥٤) وفي قصته " القرار" ترى بعض ملامح اسكندرية أتبادل حواراً مع الجالس قبالتى في ترام رقم ٤ التفتت وأنا جالس وحدى ، في ظل الصوت الأمر أو مع الآخرين - بأصدقاء طفولتى . لم تغادرهم ملامح التاسعة والثانية عشرة . شوارع محرم بك ومتشبه وجرين والرصافة وترعة المحمودية ومكتبة البلدية تختلف عن الصورة التى ألفتها الآن ، وإن كانت غير واضحة المعالم ...^(٥٥) و " المستحيل" تكاد تكون معزوفة في حب المكان وعشقه والتغنى به " ترك للخيال الاستعادة وامتدادات التصور مواكب الأفراح والموالد والطرق الصوفية ، مقهى " الاتحاد" بمناقشاتهِ ونداءاته وسهره إلى نهاية الليل ، حلاق الجمال ذو الباب الضيق تحجب داخله ستارة من حلقات الخشب الملون ... باعة السمك في مدخل السيالة ، الجماعات الواقعة قدمت من أماكن مجهولة فاستوطنت الحديقة المجاورة لمستشفى الملكة نازلى ، عربات الخس والترمس والباعة السريعة وترام رقم ٤ والملايات اللف والفساتين والبيجومات والجلاليب والأحذية والشبابب الزنوية والأقدام الحافية^(٥٦) .

وهكذا يستخدم القاص تكتيكات المذكرات من بوح وعشق للمكان في أعماله الفنية بدرجة عالية من الجودة والجمال ، حيث يصير المكان جزءاً من نسيج اللوحة ، وبنيتها الدالة .

* يستخدم القاص بعض تكتيكات الرواية الحديثة مثل "الارتداد" في (العودة) و (تكوينات رمادية) و "المنولوج الداخلي" في : "التحقيق" و "الرائحة" و "المستحيل" .

* كما يستخدم لغة مكثفة بسيطة ، يوظف من خلالها الألفاظ في تفجير دلالاتها المعنوية والرمزية ، كما يستخدم الجمل المعترضة بصورة مدهشة ، للكشف عن خبايا ودلالات يريد التأكيد عليها .

وفي الحقيقة إن تجربة محمد جبريل اللغوية – تحتاج إلى دراسة أخرى ففي هذه المجموعة إنجاز لغوي حقيقي لا يتفصل عن إنجازها الفني – الذي حاولنا أن نقاربه في الدراسة السابقة – مما يجعل من هذه المجموعة القصصية واحدة من أفضل المجموعات القصصية التي ظهرت في السنوات العشر الأخيرة .

الهوامش :

- (١) ينظر : د . حسين علي محمد : قراءات في أدب محمد جبريل ، مكتب مشرق للطباعة والنشر ، د . ت . ح . ص ٢-٤ حيث يقدم حوارات أجراها معه : د . حسين علي محمد ، د . نبيل راجب ، سمير وهبي ، عماد الدين عيسى .
- (٢) محمد جبريل : هل ٩ مختارات لصول (١٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ص ٢٠ .
- (٣) المصدر السابق - ص ٢٢ ، ٢٣
- (٤) المصدر السابق - ص ٢٣ ، ٢٤
- (٥) المصدر السابق - ص ٢٤
- (٦) مصطفى بيومي : قراءة في مجموعة "هل" ، مجلة إبداع ، ١٢ ، ص ٥ ديسمبر ١٩٨٧ ، ص ٧٤
- (٧) محمد جبريل : هل - ص ٣٠
- (٨) المصدر السابق - ص ٣٥
- (٩) المصدر السابق - ٣٧ ، ٣٨
- (١٠) المصدر السابق ، ص ٤٥

(١١) المصدر السابق ، ص ٤٢ ، ٤٣

(١٢) المصدر السابق ، ص ٤٦

(١٣) المصدر السابق ، ص ٩

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٧ - ١٨

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٥

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٣ ، ١٤

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٥

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٦

(١٩) المصدر السابق ، ص ١٨

(٢٠) المصدر السابق ، ص ١٩ ، ٢٠

(٢١) يقول مصطفى بيومي في دراسته ، المشار إليها سابقاً ، هامش رقم ٦ ، "عمل تجزية القرية هي المحور الأول لعالم المجموعة القصصية "هل" .. إن قصة "العودة" تجسيد للقرية عن الوطن ، حيث يمكنك أن تعيش في رفاهية يحكمها جبريل بطلاقة وانسيابية من خلال السيارة والشقة الراقية ، ولكن هاجس القرية يطارد الغريب من خلال الكلمات المبهمة التي تتسلل إليه وتعاصره ، ومن خلال المشايقات المستمرة غير المبررة التي يتخبرها لها ، ومن خلال الغزو الإسرائيلي ، الذي يحاصره في المطار" ص ٧٣

(٢٢) محمد جبريل : هل ، ص ١٦ ، ١٧

(٢٣) د . حسين علي محمد ، حوار مع الروائي محمد جبريل ، مجلة القصة ، عدد يوليو ١٩٩٠ ، ص ٦٥

(٢٤) محمد جبريل : هل ، ص ٨٣

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ ، ٨٥

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٨٩

(٢٧) تنازلت هذه القصة بالتحليل في دراسة بعنوان (القصة القصيرة وعموم الوطن) ، ينتظر : د . حسين علي محمد ، قراءات في أدب محمد جبريل ، مرجع سابق ، ص ١٥٨ - ١٦٧ .

(٢٨) محمد جبريل : هل ، ص ٧١

- (٢٩) المصدر السابق . ص ١٠٠ - ١٠١
- (٣٠) المصدر السابق . ص ٩٧
- (٣١) المصدر السابق . ص ٥
- (٣٢) المصدر السابق . ص ٥٧
- (٣٣) المصدر السابق . ص ٥٩
- (٣٤) عبد العالي الصائسي : انطباعات غير تقنية . مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . د . ص ١٨٤ .
- (٣٥) محمد جبريل : هل . ص ٦٧
- (٣٦) المصدر السابق . ص ٧٣
- (٣٧) المصدر السابق . ص ٧٧ - ٧٨
- (٣٨) المصدر السابق . ص ٩٣
- (٣٩) المصدر السابق . ص ٩٥
- (٤٠) د . حسين علي محمد : قراءات في أدب محمد جبريل . مرجع سابق . ص ١١
- (٤١) د . علي مشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة دار العلوم . ط ٢ . القاهرة ١٩٧٩ . ص ١١٠
- (٤٢) محمد جبريل : هل . ص ٧١ . ينظر تحليل د . حسين علي محمد لهذه القصيدة ، والرمز فيها في كتاب " قراءات في أدب محمد جبريل " مرجع سابق . ص ١٥٨ - ١٦٧ .
- (٤٣) محمد جبريل : هل ؟ ص ٧٣
- (٤٤) المصدر السابق . ص ٧٥
- (٤٥) د . علي مشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة . ص ٢٢٧ .
- (٤٦) المرجع السابق . ص ٢٢٧ - ٢٢٨ . والنص منقول عن : كارل رايس . "فن المونتاج السينمائي" ترجمة : أحمد الحصري . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٦٥ . ص ١٥
- (٤٧) محمد جبريل : هل ؟ ص ٧٦ - ٧٧
- (٤٨) د . علي مشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مرجع سابق . ص ٨٤
- (٤٩) محمد جبريل : هل ؟ ص ٤٨ - ٥١ .

-
- (٥٠) د . نبيل واغب : محمد جبريل الزمان والمكان ، الجزيرة العدد ٩٣٧ ، ١٣٩٤/٦/١ هـ - ينظر : د . حسين علي محمد : قراءات في أدب محمد جبريل ، ص ١٨ ، ١٩ .
- (٥١) محمد جبريل : هل ٢ من ١٧
- (٥٢) المصدر السابق ، ينظر ص ٢١ : "صوت على أذان الفجر يتتبعني من المرسى أبي العباس" .
- (٥٣) المصدر السابق ، ص ٦١
- (٥٤) المصدر السابق ، ص ٧٢
- (٥٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ - ٨٦
- (٥٦) المصدر السابق ، ص ٩١ ، ٩٢

•
•

ثلاثة نماذج للإنسان المأذوم

فى "وجوه وأحلام"

لأحمد زلط

(١)

أحمد زلط كاتب أخلاقى فى مجموعته الأولى "وجوه وأحلام" (١) وهو فى ذلك يتوافق مع طبيعه الشخصى ، وميوله الخلقية ، ومكوناته الفكرية التى درست جيل الرواد وتعاملت مع فكره وأدبه .

ولقد كان جيل الرواد يعى هذا الدور جيدا . وهو يتعامل مع الفنون الأدبية الوافدة . فالرائد محمد عثمان جلال حينما أراد أن يترجم روائع مسرحيات الغرب قال فى مقدمة ترجمته : "ليكن فى علم العامة ، وليخلد فى أذهان تلك الأمة ، أن التيارات موضوعة للتعليم والتأديب ، والتربية والتثذيب ، وأن ... ذلك لما فيها من تعليم للصبيان ، وتدريب للشبان ، وأنها تورث الجراءة عند المكاملة ، وتلهم الحجة لدى المخاصمة" (٢) .

وقد مضى الجيل التالى ومن أعلامه : أحمد شوقي ، والمنفلوطى (٣) فى نظرتهم للأدب على هذا المنوال ، فجدلوا من الأدب والأخلاق فرائد فى الأدب العربى .. وعلى نفس المنوال كانت إبداعات وكتابات كثيرة لأحمد حسن الزيات ، ومحمد حسين هيكل ، ومحمود تيمور ، وغيرهم .

يقف أحمد زلط هذا الموقف الأخلاقى فى قصصه ، فنراه فى قصصه ينتصر للفضيلة ، حتى ويطله مأزوم ، وربما لو تخفف قليلاً من التزامه الخلقى لملت بعض مشاكله .. ولكن دون ذلك (خرط القتاد) كما يقول أسلافنا .

فصاير أفندى فى قصة (آمال من هناك) مأزوم ، وسر أزمته أن ابنته (أمل) مخطوبة من ست سنوات للتقييب (ثروت الكفراوى) وهو لا يقدر أن يجهزها إلا بمعاونة أبيها .

وأبهرها غير قادر على المساعدة ، رغم أنه لو تنازل قليلاً لاستطاع أن يساعد ابنته ، فهو من العاملين في هيئة الإسكان .

ويكون الذروة حوار الخطيب مع خطيبته :

- سنين انتظار الشقة طالت .. طالت قوى

- الصبر طيب يا ثروت

- لا طيب ولا خبيث .. حبالكم طويلة .. طويلة .

- الأمل .. الأمل .

- أحب أعرفك أن مثالية أبيك طريقها مسدود مع المقاولين ^(١)

ولكن إيمان أمل الذي رضعته من صلاية أبيها لم تهتز لحظة ، حتى حينما تصلها ورقة الطلاق "وقفت بين تلاميذها في فناء المدرسة التي تعمل بها . أميرة تنتصر على ظروف طلاقها المتوقع" ^(٢)

وكان من الممكن أن تنتهي القصة عند هذه النهاية الرائعة ، ولكن الاتجاه الأخلاقي عند كاتبها ، يئس إلا أن ينتصر للفضيلة . وأن يأخذ الجاني جزاءه .

فقد جاءت دعوة من أختها "دعاء" للعمل في مدرسة العريش التكنولوجية ، وبينما هي متجهة مع والدها للعريش "جذبت من أحد الركاب في غير وعى جريدة (الأخبار) حيث تصدر صفحة الحوادث المصورة تعليق مثير يقول : "أصدرت المحكمة العسكرية العليا حكماً بالسجن المؤبد على النقيب ثروت الكفراوي ومساعديه بتهمة التلاعب في مواد البناء الخاص بأحدى الوحدات العسكرية .. شهقت أمل شهقة طويلة مغممة بالوعة والسكينة بينما راح يصرها يقرأ في صفحة السماء خاتمة المشهد المهيّب" ^(٣) .

وصابر أفندى هنا نموذج للإنسان المأزوم ، وأزمته متمثلة في محاصرة الخارج /

للدخل ، الخارج هنا ثروت الكفراوي ، والداخل ايئته / أمل ، لكن الإيمان ينتصر في النهاية ، والبطل يحس باستقراره حتى لو وقف الخارج كله ضده .

* النموذج الثاني للإنسان المأزوم من الداخل يتمثل في "نجوان" التي يصفها الراوي المحب "أشرف" بقوله "تذكرت يومئذ عينيها الضاحكتين ، فرط نشوة الفرحه . بدت كملك (الصواب ملك) يعطر الوجود بشذاه .. العود قد استقام واستبان أناقته . يبرز مفاتنتها خصر طرى يعلوه صبر ناهد ثائر . أما عن شعرها فقد تهدل على كتفيها في سواد لامع . مع برامه رسمت بسمه صافية وديعة فاز دانت هذه الخميطة الخ" (٧)

ماماساتها ٩ . أمها لعوب ، فانتة غاوية ، تعيش في الرابعة والأربعين اسمها (هانم الشهواني) - لاحظ الاسم : هانم : محاولتها التجميل والتشبه بالهوانم ، والشهواني : الواقع الذي تمثله هذه الأنثى الجامحة المنفلتة - التي يقول عنها صاحب الراوي :

"- أم أربعة وأربعين جارتك يا سيدي . تطلبني لألعب معها الورق .. ولد .. وبنت" (٨)

هنا الحصار من الداخل / في مواجهة الداخل

تزوجها أمها من عشيقها (مرعى الدنف) ، ولكن العشيق الذي كان سادراً في غوايته مع الأم لا يبالى بإعراض زوجته عنه .

وتذهب للمستشفى فيظن الراوي أنها ذاهبة لتلد ، ولكن "سنة كاملة أو يزيد مضت على زواجها . وما زالت نجوان بكرا .

- قطع جدار الصمت كبير الأطباء الذي خرج لتوه من غرفة العمليات ليعلن الكارثة :

- البقية في حياتكم . ينتكم ماتت الورم الخبيث سمع دماغها . كان أكبر من جسمها التحيل" (٩) .

حينما يكون الصراع من الداخل في مواجهة الداخل ، فإن الموت يكون هو الحل ، والورم الخبيث هنا ليس إلا تعبيراً عن سوء العلاقة بين الأم والابنة ، حيث يقضى بالآخيرة

إلى الهلاك .

والإنسان المأزوم في هذا الإطار ينتهي موتاً ، ولا يكون قادراً على المقاومة . ربما لأنه جزء من هذه الظروف التي يريد مقاومتها فيكون الموت هنا نهاية مبررة وربما يكون عند المؤلف انتصاراً ، لأن إنسانه استطاع أن يحقق التوازن الداخلي - المفقود في الواقع - في هذه الحياة . يموت .

* النموذج الثالث لإنسان أحمد زلط المأزوم . هو ذلك الإنسان الذي يطارده قدره ، ونلمح ذلك في بلية بطل (انكسار القاعدة) - وأحسب أن هذه القصة من أروع ما كتبه أحمد زلط مع قصة أخرى لم تضمها هذه المجموعة ، لم تنشر بعد بعنوان (المستحيل) .

البطل هنا : قصير رميم - يطارده القصر وتطارده الدمامة وهما قدره ، هل يستطيع أن يفر من قدره .

أطلقت عليه الحارة لقب (بلية) .

في عمله (كاتباً للجلسات في محكمة بالزقازيق) يتعرف على (ليلي فؤاد) ويصف الكاتب العلاقة بينهما في جمل سريعة موحية .

"مسّت (ليلي فؤاد) من بين الشاكيات شغاف قلبه ، لم ير في حارة الصيادين مثلاً دلاً وأبهة وبهاء . طار عقله - بهرته أناة أسرة ، وجمال قتال . قتله أكثر هدوؤها في طلب إجراءات طلاقها . من زوجها المغترب في دول الدولار لقد عرف صاحبنا (بلية) أن الزوج الثرى كان قد وفد إلى المدينة في عطلة صيف وغرر بها وتركها لوحدها الصغير ثم راحت تنتظره وهو يخدعها بالرسائل غير المنتظمة ويون عنوان ... تكررت صوب صاحبنا غمزات ليلي فؤاد . عيون عطشى وجريئة في آن واحد .. لم يدرك سرها بعد .. حسناً .. اختصر بريق عينيها المسافة بين مركبات ترددها إلى المحكمة وبين محكمة الأحوال الشخصية المزيد من الظلمة والعزلة ، فمضى يقتل ساعات نهار يومه بين أكوام الأوراق الصفراء (١٠)

وتدعوه (إيلي فؤاد) لحضور حفل عيد ميلاد ابنها . ويبتسم (إليه)

- هذا المطارِد يقصره ودمامته - ها هي الدنيا تبتسم له بعد طول نكد ها هو قد رُقِيَ منذ عدة أيام ، وها هي (إيلي فؤاد) تدعوه لحضور حفل عيد ميلاد في قصرها الكبير الفارق في الخمر والعطر والدخان .

ويذهب إلى الحفل فتقابلهُ إيلي - مقابلة يحسن أن تترك القاص يرويها لنا .

"الكأس على حافة البار . واستدارت في رشاقة تتلوى في خطوات لعب ، واتجهت نحوه وأمسكت بذراعه :

- تقضل .. أهلا بالباشكاتب . قلت لي اسمك ؟

لم يدر .. انحنى قليلا والتقط الصنوبر وانسحب خارجا تتبعه بفستان عاري الصدر .. ورُبَّت على كتفه في اشفاق وقالت :

تبقى خدمتني قبل ما تسخن الحفلة .. ابني يشم معاك هوا في الجنيّة .

- حفلة ... وهوا ؟

ذابت أفكاره وانعقد لسانه وراح لتوّه يداعب الطفل البرئ خارج الحلبة وخبوط المشهد تروح وتغدو ، وشريط من طموحات مدمرة بعيدة عميقة تجثم فوق صدره كوخز الشوك .. وبقية من نجوى تأسره فيتتنفس الصعداء والصمت المطلق يحتويه .

- ولا يهملك ، ساكون معها بطلاً لليلة عيد الميلاد .. سيخرجون بعد قليل وأولد من جديد" (١١)

ولكن الحفل ينتهي ، ويخرج المدعوون ، ويراها تصعد السلم شبه مخمورة إلى الطابق العلوي مع شخص آخر لتمضي بقية الليل . وينظر إليهما (إليه) وهو يفكر في "هنية الرجل الذي صعد معها إلى أعلا هناك .. قامت المدينة وصدره الواسع وصوته الواثق كلها أشياء

تتقصه - (١٧)

ويعود محبطاً وكأثماً طفل حارة الصيادين القديم هو الذى يعود ، والحارة فى شرف
استقباله بنداى باق :

- روح يا بليه .. تعال يا بليه (١٧)

إن أزمة الإنسان فى (انكسار القاعدة) هى أزمة قدرية لا يملك (بليه) منها فكاكاً، فهو
قصير قبيح ، وسوف يواجهه القصر وتواجهه الدمامة والقبح فى كل مكان .
وعليه أن ينطوى ، وألا يعمل على تغيير عالمه ، لأنه لن يفلح فى تغيير عالم متأمر ، وقدر
قاهر .

(٢)

لا يتوقف بطل أحمد زلط - المازوم غالباً أمام أزمته ، بل يحاول أن يتعمقها ، يعرف
ملايساتها وكيف وقعت وهل يتجاوزها أم تكون نهايته منها .

ولعل قصته (الرجل والشمس) توضح ذلك ، فالبطل - عبدالله - كائن رمز للإنسان
المازوم عند أحمد زلط الذى هو محور قصصه جميعاً - هذا البطل .. محام ، يسكن فى
قرية مجاورة للزقازيق ، يعنى مقولة قديمة لجده : "اضبط ساعتك يا عبدالله . لا بل اضبط
مواقفك على حقيقتين : نظام السكة الجديد ونظام المحكمة " (١٨)

إنه إنسان جاد ، يريد أن يصل فى موعده ، ويدرس قضيته جيداً ليترافع ويتنصر
للمظلوم ، ويصل المحامى إلى المحكمة ..

"أشعل سيجارته بين أصابعه ، وبذلك نظارته غير مرّة وهو يتفحص أوراق القضية .
احتشد جمع غفير فى أروقة (١٩) الجلسة . الانتظار يطول ... وفجأة أعلنت سكرتارية هيئة
المحكمة تأجيل النظر فى قضايا اليوم لتعذر وصول الهيئة الاستشارية . صدم الجميع .
غمغم عبدالله ...

- أَيْصَلْ أَتَوَيْسَ قَرِيَّتِي الْمَتَهَالِكِ فِي مَوْعِدِهِ وَيَتَعَثَّرُ قَطَارُ الْقَضَاءِ .

سَقَطَتْ أَبْعَادُ مَقُولَتِكَ يَا جَدِي . يَرْحَمُكَ اللَّهُ * (١٦)

ويَدُورُ حِوَارٌ طَوِيلٌ دَاخِلٌ نَفْسَ الْبَطْلِ بَيْنَهُ وَخَلِيَّةٍ مِنْ خَلَايَا مَحْهٍ يَصِفُهَا بِأَنَّهَا الْخَلِيَّةُ الْأَمُّ
يَسْتَفْرِقُ أَكْثَرَ مِنْ صَفْحَتَيْنِ ، لَنَجِدَ فِي نَهَائِيَّتِهِ نَصِيحَةَ الْخَلِيَّةِ الْأُمِّ : "أَبُوحَ لَكَ يَا صَحْبِي
بِأَخْرِ طُلُوقِ نَجَاةٍ : كُنْ كَالنَّحْلِ فِي مَمْلَكَتِهِ الْجَادَةِ وَإِلَّا فَالْسَّقُوطُ يَنْتَظِرُكَ عَلَى الْحَلَقَةِ" (١٧)

إِنَّ هَذَا الْبَطْلَ الْإِيجَابِيَّ ، يَتَجَاوَزُ الْمَثْبُطَاتِ وَالْمَعْقُودَاتِ الَّتِي تَمَلَأُ طَرِيقَهُ ، وَكَأَنَّ شِعَارَهُ
"انْفِرَاجٌ حَالَتَنَا الْيَوْمَ مَقْرُونٌ بِأَنْ نَسْعَى وَنُؤْمِنَ يَوْمَئِذٍ نَجَاتَنَا الْمَسَافَةَ بَيْنَ إِسَارِ الدَّوَانِرِ إِلَى
أَفَاقِ الضِّيَاءِ" * (١٨)

(٣)

فِي هَذِهِ الْمَجْمُوعَةِ - كَمَا يَرَى الدُّكْتُورُ صَابِرُ عَبْدِ الدَّائِمِ بِحَقِّ - يَسْتَفِيدُ أَحْمَدُ زَلَمٌ مِنْ
خُصَائِصِ "الْأَسْلُوبِيَّةِ الْحَدِيثَةِ الْمُنْتَزِجَةِ بِالْوَاقِعِيَّةِ وَتَتَمَثَّلُ فِي التَّرْكِيبِ وَالتَّرْكِيزِ وَالتَّكْثِيفِ
وَالْتَجْزِئِ ، وَالْجَمْلُ الْقَصِيرُ الْمُتَوَازِنُ ذَاتِ الْإِيقَاعَاتِ الدَّاخِلِيَّةِ الْمُتَعَلِّقَةِ بِنَسِيجِ الْعَمَلِ الْفَنِيِّ -
الْأَدَاءِ الشَّاعِرِيِّ - الْحِوَارِ الْمُعْبَرِ بِرَغْمِ نَدْرَتِهِ - .. الْأَسْلُوبِ السِّينِمَاتِيِّ" (١٩)

لَكِنْ هَذِهِ الْمَجْمُوعَةُ - فِينَا - تَتَّيِّرُ عِدَّةً مِنَ الْمُلَاحَظَاتِ :

١ - إِنَّ فَنَ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ عَمُومًا يَمِيلُ إِلَى التَّرْكِيزِ وَالتَّكْثِيفِ ، وَمِنْ ثَمَّ فَإِنَّ التَّكَرَّارَ
الْأَسْلُوبِيَّ - غَيْرَ الْمُبَرَّرِ - يَجِبُ بَتَرَهُ ، بِلَا رَحْمَةٍ .

وَمِنْ أَمْثَلِهِ ذَلِكَ قَوْلُهُ فِي (الرَّجُلُ وَالشَّمْسُ) :

"- آه .. لَكُمْ تَحْمِيلِينَ إِلَيْنَا آيَتَهَا الشَّمْسُ مَلَايِينَ الْمَعَانِي الْمَلِيئَةَ .. الْمَلِيئَةَ بِالْدَفْءِ الْمَلِيئَةَ
بِالْوَضُوحِ وَ ... " (٢٠)

وَكَانَ مِنَ الْمُمْكِنِ التَّوَقُّفُ بِالْجُمْلَةِ عِنْدَ كَلِمَةِ الْمَعَانِي : فَتَصِيرُ "آه .. لَكُمْ تَحْمِيلِينَ إِلَيْنَا

آيتها الشمس ملايين المعاني" . فهو هنا حزين ، ويتعجب لأن البشر يتغزلون في القمر ، ولا يتغزلون في الشمس أو على حد قوله بعد ذلك "إنه غزل بلا زحام .. لا يشاركني إياه أحد" (٢١) .

وإذا أراد الإبقاء على عجز الجملة ، فكان من الأجمل أن تكون هكذا "الملينة بالدق والوضوح" . فماذا أفاد تكرار الملينة مرتين ، وماذا أفادت الواو ويدها النقط . هل يفيد التوكيد ، والكثرة .. لقد فهمنا هذا . فما الداعي لكثرة الكلمات ؟

وعدم التركيز هذا يتضح في أكثر من صفحة ونصف في مقدمة (عفو حواء أشمة) (٢٢) وفي قصة "وداع في موسم الحصاد" (٢٣)

٢ - استرقاد أحمد زلم للتراث ، ملمح من ملامح هذه المجموعة ، وهو يستخدمه لإثراء تجربته ، وإعطائها أفاقاً أكثر رحابة ، مثلما استخدم نصوص "كتاب الموتى" والفلاح الفصيح في قصته (وداع في موسم الحصاد) ليعطي التراث أفاقاً متجددة لمصرع (نجوان الغزالي) ، وأنه منذ القديم تتصارع الفضيلة والريضة . ومن هنا فإن هذه المقاطع "أحذر إن الأبدية تقترب"

"في مكان الصدق هذا لم أت ذنباً ، ولم أعرف أية خطيئة أو أى شيء خبيث" .

"لم اغتصب لبناً أو خبزاً من فم طفل ، ولم أرتكب الزناقط" (٢٤) هذه النصوص التراثية، تمارس دورها في بنية جديدة ، هي نص معاصر وتكون قادرة على الإيجاء ، بالتناص المثرى للتجربة ، المعق لها .

لكن هذا (التناص) يكون أحياناً مُعيقاً للتجربة مفسداً لها ، إذا لم يكن الكاتب واعياً لفردات نصّه ومثال ذلك استدعاؤه لنص الهوية لصابر عبد الدايم :

اسمى صابر

عمرى سنوات الصبار ،

جهلت بدايتها أو حتى كيف تسافر

بلدى مصر القرية والمآل الساخر

والمهنة شاعر

وهو آياتى فك الأحجية وهدم الأسوار

والبحث عن الخصب المتورى خلف الأمطار

وقراءة ما خلف الأعين من أسرار

والتنقيب بصحراء النفس عن الآيات^(٢١)

فالبطل اسمه (صابر أفندى) وهو رجل شريف يرفض السرقة ، ويرفض أن يتنازل عن بعض مبادئه ، حتى تطلق ابنته من أجل ذلك . فكيف يمكن أن "يقتبس" - كما يقول القاص - نصا لشاعر آخر دون أن يسميه .. فيكون سرقة ؟

بمعنى آخر : كيف يسرق (صابر أفندى) البطل الشريف فى النص قصيدة صابر عيد الدائم (الهوية) ؟ وهو - أى البطل - فى النص يرفض السرقة ، ويقدمه القاص لنا مثلاً للطهر والفضيلة .

خطأً فنى وقع فيه القاص أيضاً أنه كتب الشعر ، كتابة نثرية فى سطور متتالية دون المحافظة على جماليات كتابة السطر الشعري . مما يجعل القارئ العادى يقرأه كأنه يقرأ نثراً . ومعروف أن "معرفة (السياق) وإدراكه عملية ضرورية لتتقن النص وتفسيره . وهذه هى معرفة (الجنس الأدبى) للنص . وكل عمل أدبى تختلف قيمته بناء على جنسه .. حتى الجملة اللغوية تختلف قيمتها بين نص و آخر حسب جنس النص ..."^(٢٢)

وهكذا فنص الهوية لصابر عيد الدائم ، يتحول إلى نثر داخل نص قصصى . ويفقد القدرة على الإيحاء والتأثير والنفاز .

٣ - تكثر أحداث القصة أحيانا ، وتطول تداعياتها حتى يمكن أن تشبه رواية ، وليس قصة قصيرة ، ومن حسن الحظ أننا لا نجد ذلك إلا في قصتي "آمال من هناك" (٣٦) و "وداع في موسم الحصاد" (٣٧) ففي القصة الأولى أحداث وأماكن متعددة ، وفي القصة الثانية أحداث تستغرق أكثر من عام .

ولعل الذي أوقع القاص في هذا ميله إلى الاهتمام بالحدث في القصة ، أو لعل رغبة تستحوذ عليه أن تتحول قصصه في المستقبل إلى أفلام ومسلسلات فيجد كتاب السيناريو مادة ثرية تعطيهام إمكان تحويلها إلى أفلام ذات أحداث ثرية وعريضة .

٤ - أفسد تنوعنا بهذه النصوص الجميلة كثرة الأخطاء التي لا تكاد تغلت منها صفحة واحدة من المجموعة ، وهي آفة انتشرت بكثرة في النتاجات المطبوعة في دور النشر الرسمية ، فكيف تسلت إلى دور النشر الخاصة .

أحمد زلط قصاص واع ، يجرب بتأن .

قرأ و أفاد من إنجازات القصة الحديثة والمعاصرة.

أفاد من إنجازات محمود تيمور ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ومحمود البديوي ، فأخذ منهم طلاوة الأسلوب وثراء الحدث .

وأفاد من إنجازات إبراهيم المصري في التحليل النفسي لأبطاله المأزومين .

وأفاد من تجيب محفوظ في رصد العلاقة بين البطل وبيئته من جهة ، والقاص وبيئته من جهة أخرى .

فأبطال أحمد زلط من الصيادين (أحد أحياء الزقازيق الشعبية) .

أو من القرية (أكاد أقول من قرية أحمد زلط : شنبارة الميمونة . هذه القرية التي ولد

فيها أحمد زلط ، ويعشق اسمها فيضعه دائماً مع اسمه في مقدمة مؤلفاته) .
وإذا كانت المجموعة الأولى لأحمد زلط بهذا الثراء ، وتثير هذا القدر من المتعة والفكر
والملاحظات ، فالمستقبل له مشرق ، والأمل فيه – قاصداً – كبير بإذن الله .

الهوامش :

- ١ - الطبعة الأولى صدرت من (كتاب أصوات) ١٩٨٣ ، و الطبعة الثانية صدرت من مؤسسة العصر الحديث ، ١٩٩١ ، ونحن
سنشير إلى الطبعة الثانية .
- ٢ - محمد عثمان جلال : السرح العربي . اختيار وتقييم د . محمد يوسف نجم . دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٤ ، ص ٣ .
- (٣) تنظر في معالجة هذه الفكرة : عدنان مريم شاعراً مسرحياً ، رسالة ماجستير مخطوطة للباحث ، كلية دار العلوم - جامعة
القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٤٢٦ - ٤٢٨ .
- (٤) أحمد زلط : رجوه وأحلام ، ص ٢٧
- (٥) المصدر السابق ، ص ٢٧
- (٦) المصدر السابق ، ص ٣٩
- (٧) المصدر السابق ، ص ٣٨ .
- (٨) المصدر السابق ، ص ٤٠
- (٩) المصدر السابق ، ص ٤٤
- (١٠-) المصدر السابق ، ص ١٢
- (١١) المصدر السابق ، ص ١٦ .
- (١٢) المصدر السابق ، ص ١٧
- (١٣) المصدر السابق ، ص ١٧ .
- (١٤) المصدر السابق ، ص ١١٥
- (١٥) في النقص "أوراق" ص ١١٥ ، وأمل الصحيح ما أثبت
- (١٦) المصدر السابق ، ص ١١٥ - ١١٦
- (١٧) المصدر السابق ، ص ١١٩
- (١٨) المصدر السابق ، ص ١٢٠

- (١٩) تنتظر مقالة د . صابر عبد الدايم عن مجموعة (وجوه وأحلام . وقد نشرت في جريدة النور - العدد ٨٧٣٩ ، وفي كتاب التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث" مكتبة الشانقي ، ١٩٩٠ . ص ٢٢٧
- (٢٠) أحمد زلط : وجوه وأحلام . ص ١١٣
- (٢١) المصدر السابق . ص ٤٧ ، ٤٨
- (٢٢) المصدر السابق . ص ٢٣ - ٢٤ .
- (٢٣) هذه التوضيحات وغيرها في : المصدر السابق ص ٢٣ ، ٢٤ .
- (٢٤) صابر عبد الدايم : العلم والسفر والتحرل ، كتاب المراهب ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ . ص ٥ .
- (٢٥) د . عبد الله الخداسي الخطيطة والتكوير : من البنية إلى التشريحية ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط ١ : ١٩٨٥ . ص ١١
- (٢٦) أحمد زلط : وجوه وأحلام . ص ١٩ - ٣١ .
- (٢٧) المصدر السابق . ص ٢٣ - ٤٤ .

جماليات القص

فى «عسل الشمس»

لفؤاد قنديل

فؤاد قنديل واحد من أبرز أدباء جيلنا - جيل السبعينيات - فى القصة القصيرة والرواية . وهو ينشر نتاجه الأدبى من القصة والمقالة فى معظم الصحف والمجلات العربية بدءاً من عام ١٩٦٦ (١) لكنه لم ينشر كتاباً مطبوعاً إلا فى عام ١٩٧٧ . وهو كاتب خصيب الموهبة يمارس كتابة أكثر من لون أدبى

فله من المجموعات القصصية : عقدة النساء (١٩٧٨) ، وكلام الليل (١٩٧٩) ، والمعجز (١٩٨٣) ، وشندو البلايل والكبرياء (١٩٨٩) و (عسل الشمس) ١٩٩٠ .

وله فى الرواية : السقف (١٩٧٩) ، وأشجان (١٩٨٠) ، والثاب الأزرق (١٩٨١) ، وعشق الآخرس (١٩٨٦) ، وشفيقة وسرها البائع (١٩٨٦) وموسم العنف الجميل (١٩٨٧)

وله ثلاث دراسات تكشف عن اهتماماته الأدبية ، هى : محمد مندور (١٩٨٦) ، نجيب محفوظ كاتب العربية الأولى (١٩٨٨) ، إحسان عبد القنوس عاشق الحرية (١٩٩٠)

وله ثلاثة كتب تحت الطبع تتوزع بين القصة القصيرة والرواية والدراسة الأدبية . وهى :

- النقر على زجاج القلب مجموعة قصصية (وتصدر عن قطاع الآداب)

- واوا . رواية ، (وتصدر عن روايات الهلال)

- الرواية الإفريقية - دراسة مطوّلة

وقد ظفر إبداعه القصص والروائى بدراسات للدكاترة والأساتذة : على الراعى ، محمد السيد عيد ، يوسف نوفل ، حامد أبو أحمد ، أحمد زكى عيد الحلیم ، كمال نشأت ، إبراهيم فتحى ، يسرى العزب ، مصطفى كامل سعد ، سمير درويش .. وغيرهم .

(٢)

فى مجموعة (عسل الشمس) لفؤاد قنديل تسع قصص قصيرة كتبت على امتداد تسع سنوات (١٩٧٩ - ١٩٨٧) أى بمتوسط قصة واحدة لكل عام . وتاريخ كتابة القصص يحافظ على هذه القسمة العادلة تقريباً ، فكل قصة تحمل تاريخ عام ، ماعدا ١٩٨٤ الذى نجد فيه قصتين هما "أمنيات بهانة" وفرح بالتراب" . ولا نجد لعام ١٩٨٦ نتاجاً من القصة القصيرة فى هذه المجموعة .

(٣)

ينتمى صاحب هذه الدراسة - فى أطروحاته النقدية المتعددة - إلى المدرسة النقدية التى ترى أن "الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعة ، وأن الأديب يعمل الأدبى بعيد تشكيل الواقع ويختار منه ما يتلام مع رغبته فى الكشف عن هذه الرؤية . وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع ، كما تتضمن تخيله للصورة التى ينبغى أن تسود هذه العلاقات فى المستقبل ، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقا وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان ، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذى يحقق للإنسان إنسانيته (٢)

وإذا كنا سننطلق لرؤية الأدب من خلال هذه النظرة ، فانتا لن نقصر تعاملنا على المحتوى الذى تطرحه هذه المجموعة ، لأنه من الصعب بمكان الفصل بين الرؤية والتشكيل.

ولنأنا سنرى جماليات القصة القصيرة عند فؤاد قنديل ، وستوقف عندها لسببين :

الأول : إن المظهر الذى تشترك فيه قصص المجموعة هو خروجها عن نموذج القصة الكلاسيكية المستندة إلى حبكة وشخصيات وزمان ومكان (تدور جميعاً فى إطار الحكاية ، أو الحدث ، أو الحدوث) وتقسيم للأجزاء الفاصلة بين البداية والنهاية .

الثانى : أن قصص المجموعة تندرج فيما يعرف بـ (القصة التجريبية) وهى تلك التى

تستغنى عن الحدث والحبكة وجدليتهما ، لتتقوَّضهما بالأبعاد الدرامية والنفسية ، وبالتفاصيل التي تشحن اللحظة المنتقاة ، وتملؤها بالتفاصيل واللقطات الموحية ، وإن كان لم يغفل الحدث والحبكة نهائياً في قصصه . لأنه كما يقول في الغلاف الخلفى للمجموعة "مغرم بالتجريب الهادئ أى التجريب الذى لا ينسلخ مرة واحدة عن الأشكال والأطر التى تعودها القارئ العادى ، ومن ثم فإن تجريبه متمهل " . وجسورٌ فى آن .

وسنختبر الآن فى هذه المقاربة بعض جماليات فن القص :

(٤)

تنتمى قصص هذه المجموعة إلى ما يمكن أن نسميه (الواقعية المصرية التصويرية الشقية)

(واقعية) تنطلق من واقعه المعيش فى إحدى القرى القريبة من مدينة (بنها) حيث تنتسب معظم شخصيات أبطاله إلى قرية (كفر سندنهور) كاشفة خصائص هذه القرية المصرية ، النموذج ، وآمال ناسها الصغار ، وحب هؤلاء الناس للحياة واحتفالهم بها

وهذه الواقعية (تصويرية شقية) لأن صاحبها يضع بين نصه وواقعه مسافة ما ، فيحول هذا الواقع بزخمه وحيويته وناسه ومواشيه إلى واقع تصويرى شقيف يتوسل بالفن ويقدم رؤيته من خلالها .

ومن الأدوات الفنية التى يستخدمها للإيحاء برمزها فى واقعيته التصويرية الشقية ما يلى :

١ - التجسيم :

فؤاد قنديل ، مبدعاً ، يعي إنجازات الفن المصرى الحديث فى التصوير والنحت ولعله - فى خلال نصه المنجز - يتمثل مصر التى أنجبت النحت وسبقت العالم كله متفوقة فيه عندما تميَّز تراثها القديم من الفنون النحتية التى ما تزال شاهدة بعظمة المصريين

وقد رتتم . وإذا قرأنا هذه المجموعة بتمهل فسنراه يرسم على الورق تخطيطات لصور وتمائيل بالتمائيل العظيمة فى حياتنا المليئة بالحركة والثراء ، مثل "نحو ماء النيل" لمحمود مختار (١٩٢٧) و "زوجة شيخ البلد" لمحمود مختار (١٩٢٨) . كما تذكرنا بلوحات التصوير الخالدة مثل "بنات بحرى" لمحمود سعيد (١٩٤٨) أول مصور فى تاريخ مصر الحديثة .

ومن ثم فنحن نراه ينحت شخصياته فى وجدان التلقى ، حتى ليقم فيه نفسه تمثالا لهذه الشخصية أو تلك .

إن فؤاد قنديل ينحت تمثالا لبهانه - هذه القوية الكادحة من بنات كفر سنجدهور وهى فى طريقها إلى ينها ليبع محصولها اليومى من الخضر فى السوق حتى تستطيع أن تواصل رحلة الحياة :

"اللفة المحشوة بحزم البقونس والجرجير والكرات ثقيلة . الرقبة المشدودة تعين الرأس على حملها ، وذراعها اليمنى تحرسها من الوقوع بينما تحتضن رضيعها بالذراع اليسرى . تضمه إلى الصدر المجهد والقلب ، الرضيع يغمه وقيضته وعدد من الأطفار الناعمة يتشبث بالثدى الذى يشبه بالونه فرغت من الهواء (٢) هذه هى الملامح العامة للتمثال الذى يريده القاص / النحات .

وفى الفقرات التالية بعض الإضافات :

"تشق الحجب فى رداها الأسود كشج مهيب يجتاز فضاء لا نهائيا ... القدمان الحافيتان أصبحتا من طول الحفاء قطعتين عتيدتين من العظم والجلد المشقق ... يثوب الأم كانت طفلة صغيرة تتعلق وتندفع فى خطو متعثر دون أن تقع " (١)

هذه هى بهانه - أو فلاحه فؤاد قنديل - التى رسمها كما كان محمود سعيد يرسم "بنات بحرى" بتآن وروية - حتى لكأنك تراها . وما أظن أن صورتها هذه ستفارق القارئ وهو يقرأ القصص الثلاث الأولى فى هذه المجموعة "أمنيات بهانه" و "مصر بهانه" و "ابن بهانه" (٣)

وفى آخر قصص المجموعة وأطولها (ليلة يهودية) يصف الراوى الفتاة اليهودية التى حاولت أن توقعه فى شباكهها : "شعر يتدلى على جانبيه وجهها أسلاكاً من الذهب ، وجه مرمى يتفجر منه الدم ... ملامح دقيقة ومنسجمة عينان خضراوان واسعتان . ترتدى بلوزة بيضاء فضفاضة تتجمع عند الخصر الرهيف . على جانب الصدر وردة صغيرة حمراء يحملها غصن أخضر يمتد إلى نهاية البلوزة وتنتشر حول الوردة أوراق نضرة" (٧).

تشكل بعض الجمل قبل هذا المقطع ويعدده - بعض الإضافات - لهذه الحسناء اليهودية التى تريد أن توقع البطل المنتسب فى شباكهها ..

"أشرقت على المقهى فتاة .. أية فى الجمال ... سحر ... فتنة ... غواية .. لو حكمت شعبا لعيدها أكثر مما تعبد الشعوب المتخلفة حكامها . سيحان الخلاق العظيم الذى أبدع الجمال من الرأس إلى القدم ... جلست بالطريقة التى تجلس بها الملكات على العرش ... تبعث الأمل فى قلب كل من يرنو إليها" (٧) فكانه يقيم تمثالا لشيطانه عصرية من شياطين الغواية من بنات يهود .

ب - التضخيم :

ومن الأساليب الفنية التى يلجأ إليها فؤاد قنديل فى هذه المجموعة أسلوب الجروتسك grotesque الذى "يعنى تضخيم المشهد وتكبيره حتى يكون أكثر دلالة وأبعد تأثيراً فى التعبير عن الواقع" (٨) . وقد يكون لقطة فى إحدى القصص ، ويتسع أحيانا ليشمل القصة كلها .

- فلكى يعرفنا أن "العسكري" يتحدث كثيراً فى قصة (عصر بهانة) يقول "قال العسكري أبو لسانين" (٩) . وواضح ما فى هذه الصورة من التضخيم المشوب بالسخرية .

- ولكى يبين لنا ضيق الزوجة الصغيرة بالحماة ، وعدم قدرة الزوج على مجابهة الزوجة ، وعدم رضا الأم عن الجميع يقدم لنا هذا فى نص مذهل هو (عسل الشمس) التى حمل اسمها عنوان المجموعة :

”زوجة أصغر أبنائها - التي تعبت بوجهها طيلة النهار - قالت له : إن أمك تضع
خرزات المسبحة المقطوعة للبط

لم تدافع العجوز عن نفسها حين قال لها :

- أرجوك يا أمي لا تفعل شيئا

وكانها فقدت الإحساس بالظلم ، لم تهتم بأن تقول له إنما وضعت للبط حيات الفول .

كانت متأكدة أن دفاعها غير ذي جدوى ، فابنها المنبهر بجمال زوجته لن يستمع إلا
لقولها . هي متأكدة أنها آلت للبط حيات الفول .

- جيل مجنون . هل يعقل أن ألقى للبط خرزات المسبحة .

صحيح أن رؤيتها بالعين مضطربة ، أو ربما معدومة ، لكنها تستطيع أن تتعرف على
الأشياء ، وتحدها باللمس إذا أمسكتها .

بيدها تستطيع أن تفرق بين رغيف صنع بقمح خالص ورغيف أضيف إليه قليل جدا من
الذرة” (١٠)

ويمتد التكبير ليشمل قصة (وقائع المشهد المثير) : حيث تختار بنها - المتاخمة لقرية
الراوى - مكانا لعقد مؤتمر عالمي يبحث مستقبل مصر سنة ٢٠٠٠ ، ويتصادف أن يعقد
المؤتمر يوم الاثنين (يوم سوق بنها) ويصف الكاتب هذا المشهد بواقعيته الشعرية الشفيفة
- عن طريق ”الجروتسك” - أو التكبير - على النحو التالي :

”نزلنا مع الضيوف . كان علينا فقط أن نعبث الطريق العريض مشيا على الأقدام لنصل
إلى مبنى مجلس المدينة حيث قاعة المؤتمر . مسافة لا تزيد على مائة متر . تقدم العلماء
والباحثون والخبراء ورجال الإعلام ، وما إن جاؤوا بضع خطوات حتى فوجئوا بعدد هائل
من الحمير يطلع عليهم . ولما حاولوا أن يتعرفوا على آخر هذا الزحف ولم يجدوا له آخر
أسقط في أيديهم واضطرب موكبهم والحمير تتدافع مضطربة نحوهم .

التف رجال المرور حولها ، يبسطون أيديهم ليحاولوا بينها وبين اجتياح الضيوف ، وخشية الاندفاع نحو أرتال السيارات القادمة من الإسكندرية في نزيف لا يتوقف .

لكن المسألة أفلتت إذ وجدت الحمير المدفوعة بتزايد الأعداد ، ويسبب الضرب النازل عليها من رجال السوق ثغرة بين رجال المرور ، فنفضت منها ، فإذا هي تقطع الطريق على شلال السيارات^(١١)

إن الحمير تحتل واجهة الفندق ، والعلماء يتراجعون في مشهد مثير :

تراجع العلماء وقد بدت على ملامحهم علامات التقزز والحيرة ، والحمير تتقدم بجوانبها نحوهم . خطا الضيوف إلى الخلف خطوات ثم تمهلوا يبحثون عن طريق . لم يكن ثمة طريق . كانت الحمير محتشدة في غير نظام تتدافع وتتكدس بيضاء ، وقليل منها الأشهب والقاتم ، غلب اللون الناصع على المكان ، والهيب غصه النهار . وقع بعض الضيوف المسنين ، وتعثر البعض وثار البعض .

أغمضت عيني لحظات لأهرب من مشهد المصيبة ، إننا على حافة الفاجعة ... بدت الحمير متداخلة وملتحمة وممتزجة .. كائن واحد يتدحرج ويتلاطم أجزاؤه ... زحفت علينا الحمير ... كان الحل الأنسب فعلاً ... أن يتراجع العلماء مؤقتاً إلى الفندق ، ويحل محلهم الحمير^(١٢)

والغرض من التفكير في هذه اللوحة الممتعة واضح في الجملة الأخيرة . ويتميز التكبير بالسخرية في قصته (ابن بهانة) ، الذي ركب القطار المزدهم إلى بنتها وفوق رأسه الحذاء الضخم للجندى . ويطلب ابن بهانة من الجندى أن يبعد حذاءه عن رأسه ، ولأن الجندى لا يجد مكاناً لرجله يقترح على ابن بهانة أن يخلع حذاءه . ثم يمضي النص على هذا النحو :

“قلع الجندى الفردتين ووضعهما على فخذه ... اندلعت فجأة في أنفه رائحة كريهة بشكل قاتل .. لم يتصور إلا أنها رائحة تصدر من جثث ألف كلب ماتت منذ أيام وتعفنت .. كم هي بشعة رائحة اللحم الحى بعد أن تخرج منه الروح وينفجر فيه الموت . لم تكلف

الرائحة بالوقوف أو النفوذ في أنف جلال ، لكنها تسلمت إلى عينيهِ فلم يعد يبصر ، وإلى شفثيه فكاد يبصق ، وإلى معدته فلوشك على التقيؤ .. شرع جسده كله ينتفض من التقزز. حبس أنفاسه أطول مدة حتى كاد يختنق وتساءل عن سر الرائحة رغم أن القطار يجري بين المزارع .. ما الذي سيحدث في الكون .. هل يوشك على نهاية مبتكرة وبشعة ؟ . فكر في النهوض والهرب .. لكن لا سبيل .. اكتشف أن الرائحة التي كهريت الجو كله وسمعت هي رائحة جوارب الجندي ... تنفس بصعوبة وألم ، فقد تذكر أنه هو الذي طلب إليه أن يخلع الحذاء .. لم يستطع أن يرفع رأسه إلى الجوارب المشعة التي يمكن أن تستخدم كوسيلة من وسائل الحرب الكيميائية :

– الله يخرّب بيتك يا بعيد

أحس أنه في مقترب طريقين لا ثالث لهما ... الجنون أو الموت . يجب أن يفعل شيئاً ويسرعه . عيون الناس وملامحهم لا تدل على أن شيئاً ما قد حدث وما زال يحدث . أحس أنه وحيد في بئر عفته ، لا يد من وسيلة ولو كانت الانتحار ، بديلاً عن الموت البطيء^(١٣) فهو هنا يكبر الرائحة . وشميق (ابن بهانة) بها . مازجا التكبير بالسخرية .

جـ- المفارقة التصويرية :

المفارقة التصويرية إحدى الوسائل الفنية التي يلجأ إليها القاص فؤاد قنديل لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين ، ليوضح حدثاً أو يرسم شخصية . وقد يتسع التناقض (أو المفارقة التصويرية) ليبنى قصة بأكملها .

وتبنى المفارقة عند فؤاد قنديل من خلال نص محكم ، ثم يتولى السرد أو الهوامش – التي يستخدمها بذكاء ومهارة في إبراز المفارقة التي يريد أن يحدثها .

وتقوم هذه المفارقة التصويرية بدور فاعل في كل قصص المجموعة بلا إستثناء وقد تكون المفارقة جزئية ، أو كلية . لكنها في الحالتين لها دورها الفاعل في بناء القصة .

1 - المقابلة الجزئية :

وهي التي تقوم بدور بنائي داخل القصة ، كالحدث ، والحوار ، والسرد .

ومن هنا هذا الجزء من قصة (عصر بهانة)

- في النص : "حطت [أي بهانة] الرضيع في ركن ، ومن نفسها أسرعته أخته تجلس إلى جواره ، تهش عنه النجاب ، وتدس في فمه البزازة المعلقة في صدره بديوس" . (١٤)

- وفي الهامش : "الأهالي في كفرنا يسمون البزازة لهاية . لكن معظم أطفال بلدنا لا تخدعهم هذه اللهاية" (١٥)

إن المقابلة هنا تبين أن (البزازة / اللهاية) لم تنحل على الطفل . فكانه أفسد على الكبار لعيتهم . ومن ثم نقرأ في النص مرة أخرى : وتعود [أي أخته] تدسها في فمه لأن العفريت يلفظها بلسانه مصراً على الأصل" (١٦)

والمقابلة الجزئية - في النص - مرة ثانية تبرز هنا إصرار الولد (العفريت) - الذي عرف اللعبة وحدودها وتمرس عليها - على التمسك بثدي أمه ، وأمه مضطرة إلى تركه مع أخته ، و"البزازة المعلقة على صدره بديوس" - رغم يقينها أن أخته والبزازة غير كافيتين لإلهائه عن أمه ، التي تنهمك في الانشغال عن ابنها في دوار العمدة حتى لا تفقد الأسرة جميعاً "عشاء دسماً" (١٧)

ومن هذه المقارقات الجزئية - في نفس القصة - :

قال العسكري ، أبو لسانين

-الطلبة من النجمة يبهتوا

أسرع محفوظ ، يقول :

- ضدى (١٨)

إنهم لا يهتفون ضد العسكرى محفوظ بالطبع ، وإنما لأنه نال شهرة كبيرة فى تفريق المظاهرات ، أى مظاهرة مهما بلغ حجمها ودرجة هياجها كان قادراً على صدها والسيطرة عليها وإصابة عدد كبير من رجال وأسر عدد أكبر ^(١٩) ومن ثم فهو يتصور كل هتاف فى مظاهراته ضده شخصياً .

وفى هذه المفارقات الجزئية يريد الكاتب أن يلفت ذهن المثقف إلى ظواهر خاطئة من خلال الهوامش - التى تبوح ولا تبوح - ويتعريتها للنص - والكشف عن الجانب الخفى المستور من الحدث أو الظاهرة .

يقول عن محفوظ :

- فى النص : "هو واثق تماماً أن المتظاهرين فى كل أنحاء العالم وخاصة فى مصر قبضوا مبالغ لقاء هتافاتهم التى لا يفهمون معناها ولا يقصدها ، وأن وراهم منه كل مرادها زعزعة النظام وتعويق الانتاج"

- وفى الهامش : "الله يجازى الذى كان السبب فى غرس هذه الفكرة اللعينة عن المظاهرات فى رأس محفوظ ، وللأسف لا هو ولا أنا نعرف من الذى حفر عميقاً فى مخه وزرع هذا الاعتقاد . الله يسامحه مطرح ما راح . هو فى دار الحق ونحن فى دار الباطل . يؤكد من زرعها مات من آلاف السنين ^(٢٠)"

وهذا النص يحمل مجموعة من المفارقات التى تسمى ، وتصرح - وتغشى وتراوغ ، وتقول ولا تبوح . فبينما النص صريح نجد الهوامش مراوغة والله يجازى الذى كان السبب، ستوحى لك أنه يقصد رؤسائه (سيادة الوزير . أو السيد المحافظ . أو سعادة الباشا اللواء مدير الأمن .. أو غيرهم من الذين أشار إليهم النص فيما بعد ^(٢١) لكن فؤاد قنديل . فى دهاء الفلاح المصرى (الحويط) - الذى يحمل ميراثاً من الخوف عمقه آلاف السنين من السلطة والمتسلطين يتراجع وللأسف لا هو ولا أنا نعرف من الذى حفر عميقاً جدا فى مخه وزرع هذا الاعتقاد "وقد توحى لك الله يسامحه مطرح ما راح" أن صاحب

هذا الرأى فى المظاهرات والمتظاهرين رئيس راحل . فإذا بالهامش يراوغ مرة أخرى
تؤكد من زرعها مات من آلاف الستين ولا ندرى هل كان فى مصر من آلاف الستين
مظاهرات مناهضة للحكومة وجنود أمن مركزى ؟

وأحيانا تتأزر المفارقة مع التكبير grotesque من خلال جدل النص مع إرجاعات الهامش
وتعليقاته ، لإبراز التناقض الموجود ، ولوضع اليد على الجرح أو على الخلل والداء .

- النص ... باستطاعة محفوظ أن يقتحم أية مظاهرة وأية معركة مدنية وسيطر عليها
ويجهز رؤسائه بقيادته للجنود ويرفضه استعمال القنابل المسيلة للدموع إلا فى المظاهر
الضخمة التى لا تستطيع سوى الدبابات السيطرة عليها .. ساعتها يمكن أن يستخدم
المسيلة ، وهو لا يرفضها رحمة بالشباب الغض والمضلل ، لكن التعجل باستخدامها إقرار
بعبثه ...

ضرب محفوظ طلبه جامعة القاهرة فى عدة مناسبات ، وطلبة عين شمس والاسكندرية
وعمال شبرا الخيمة وحلوان والمحلة وعموم الشعب الخارج فى مظاهرات من الجامع
الأزهر وميدان التحرير والحسين والسيدة وأدم .. واختير أيضاً على رأس مجموعة لفرض
مرشح الحكومة فى دائرة بنها أيام السبعينات أيام الديمقراطية وسافر إلى أسبوط ومدن
أخرى عدة مرات خصيصا لوقف نشاط الجماعات الإسلامية وغير الإسلامية .

ومحفوظ لا يعتبر نفسه موظفا ، ولا يتعامل مع المهام التى تطلب منه بوصفه عاملاً*
رسميا يتقاضى لقاعا راتبا ويجب أن يحلله ، ولكنه يتعامل معها من منطلق الهواية
والنزاج الشخصى ، فهو يجد فى فض المظاهرات والإمساك بالمجرمين والعبث بالمتمرين
من أى صنف ولون لذة شخصية وغالبا لا يجد مثيلا عند بهانة ولا فى حزن أولاده .

ولم يتعود محفوظ على العمل البواليسى الذى يقوم على مجرد الملاحظة أو الحوار وهو
غير مقتنع أبداً بالعمل فى السكك الحديدية حارساً فى القطارات أو عسكرى فى ميدان
ينظم المرور أو حتى صول فى قسم يكتب المحاضر .

- الهامش : لا علم لنا بما أشيع أخيراً عن الطلب الذى تقدم به جيش الدفاع الإسرائيلى إلى وزارة الداخلية تطلب فيه إعارتها محفوط ثلاثة أشهر قابلة للتجديد للمساهمة فى فض الانتفاضة الفلسطينية فى الضفة وغزة ، ونظن أن الطلب جاء متأخراً بعض الوقت . وعلى أية حال فقد وضع الطلب الحكومة فى موقف حرج : أما الطلبات التى وصلت من بورما وباكستان والفلبين وكوريا الجنوبية وأمريكا اللاتينية فقد رفضتها الحكومة^(٢٢)

وبالتأمل فى هذا النص نجد عدداً لا حصر له من المفارقات الجزئية :

- جندى الأمن المركزى ، الذى يحب تفريق المظاهرات ، ويوجد فيها مزاجاً شخصياً ولا يرضى بوظيفة أخرى سهلة ، ولا يعتبرها (أكل عيش) وإنما رسالة .

- الطلب الذى تقدم به جيش الدفاع الإسرائيلى إلى وزارة الداخلية المصرية . الطلب نفسه مفارقة / وكيفيته مفارقة [من جيش إلى وزارة داخلية / وليس لجيش مثله . والغرض فيه مفارقة ثالث وهو : فض الانتفاضة الفلسطينية أو القضاء عليها كأن هذا العمل الدنى: ينبغي أن يكون من مهمات جندى الأمن المركزى / محفوط .

- الطلبات التى تقدمت بها حكومات العالم الثالث لإعارة محفوط ، وكأنها لا تستطيع أن تكون كادراً كمحفوظ .

- وهناك المفارقة اللفظية فى عبارة (واختبر أيضاً على رأس مجموعة لغرض مرشح الحكومة فى دائرة بنها أيام السبعينات أيام الديمقراطية) كان من المفروض أن يقول أيام غياب الديمقراطية ، ولكن صوغ الجملة على هذا الشكل أبرز التناقض . فكيف تكون ديمقراطية مع فرض مرشحين ؟

ثم ها هى المفارقة الأعمق : إنه يصادر إرادة أهله فى اختيار مرشحهم فهو من مركز بنها ، ولكنه يصادر اختيارهم ليفرض مرشح الحكومة .

^(٢٢) هذا فى الأصل . وأمل الكلمة فى الأصل -صلاً- ثم جرى عليها التحريف الطامى .

ب- المفارقة الكلية :

وهي التي يحدثها السرد والأحداث . من خلال الإيقاع العام للقصة . ويتضح ذلك في قصص كثيرة في المجموعة ، منها (عصر بهانة) حيث يترقى زوجها ويفوز بشريط جديد ولكنه يصاب لأول مرة في مظاهرة من المظاهرات التي ألفها . ومنها قصة (ابن بهانة) الذي يفوز بثلاثين جنيها - كراتب شهري من جمعية خيرية - ويعود ليحمل لأسرته النبأ السعيد، فيطارده حذاء الجدوى ورائحة رجله الكريهة .

هـ- الرمز :

يميل بعض كتابنا المعاصرين إلى استعمال الرمز في أعمالهم الفنية ، ويتفاوت استخدام الأديب الواحد للرمز من عمل إلى آخر ضمن منظومة إنتاجية . وكل فن حقيقي رامن . واحتمال الرمز في الفن أت من طبيعته الخاصة من حيث كونه تعبيراً عما في ذات الفنان ، فهو غوص في الأعماق النائية عن التحديد والتسطيح^(٢٢)

ولا يمكن فصل الرمز عن نسيج العمل الفني أو النظر إليه باعتباره الهدف الذي يريد الكاتب أن يقدمه لقارئه ، إنما هو وعي الفنان بعصره ووسيلته الفنية المتخفية القادرة على الإشارة والإيحاء ، المتفقة مع وسائل التقنية في الجنس الأدبي الذي يكتبه الأديب في إحداث هدف آخر متخف يريد أن يحققه الفنان المهتم بمجتمعه ، الحامل لعمومه تحت جلده حياة وإبداعاً في عمله الفني .. وهذا الاهتمام ليس معناه التعمد .. فالتعمد عملية آلية بينما الاهتمام تابع من التفاعل حين تتركز رؤية المبدع في أمر محاولاً معالجته بوسائله الفنية . ويأتي الناقد بعد ذلك ليعيد الاكتشاف مسلطاً الضوء على ذلك الموجود الخافي^(٢٣)

ولأن الأدب ظاهرة اجتماعية تتمثل في تلقي الواقع وإعادة تشكيله من خلال الصور المبدعة ، فمعيار العمل الفني الأول هو صدقه في مدى عكسه الواقع المتخيل بجميع مكوناته^(٢٤) . ومن ثم فإننا نرى أن مدى وعي الفنان بمجتمعه الذي ينطلق منه ويحيط به

يحدد مستوى رمزه ، كما أن مستويات الرمز تختلف حسب الاتجاه الفني ، أو المدرسة الفنية التي ينتمي لها الأديب وكلما اقترب الأديب من الواقعية بدرجاتها المختلفة - كلما كان فنه أكثر رمزاً للواقع وإشارة له والتحاماً به . فادبه في هذه الحالة أدب حقيقي "مؤسس للوعي التاريخي والاجتماعي بقدر ما هو نتيجة له" (٢٦) .

ولأن الرمز - من خلال التصور السابق - ليس عملية ميكانيكية أو حسابية بسيطة تعنى أن نقول أن الرمز كذا ، والمرموز إليه كذا . فإننا يمكن أن نشير إلى أن الرمز العام لهذه المجموعة هو : الانتماء وهو لا يصل بعقوبة إلى هذا الرمز ، ولا يشير إليه بعبارة مباشرة ، وإنما يصل إليه من خلال جدلية الحدث / المكان / البطل / الزمان .

ففي هذه المجموعة تجد الحدث يتصل بالمكان . بمعنى أن المكان لو تغير ما وجد الحدث (فمشهد الوقائع المثيرة مرتبط ببئها ، وعمل بهانة في بيع الخضر وأزمته مرتبط بسوق الخضر وما حوله من تاجر الجملة والعسكري البشع الذي لا يشبه زوجها الطيب - العسكري أيضاً . ومحفوظ زوج بهانة - جندي الأمن المركزي - نشاطه ووجوده بل كينونته ذاتها مرتبطة بأرض المظاهرات ، وتفريقها والقضاء على مرتكبيها . وحدثت الغواية في (ليلة يهودية) مرتبط بروما . بمعنى أنه كان مستحيلاً أن يحدث على أرض ليبيا التي كان يعمل بها البطل ، أو أرض مصر التي هو عائد إليها)

وعلاقة البطل بالزمان ، علاقة فيها تمرد وثورة . فالبطل في (ليلة يهودية) . حريص على أن يذكر التاريخ "اليوم هو الخامس من يونيو ١٩٧٥" (٢٧) . إنه اليوم الذي افتتح فيه السادات قناة السويس بعد حرب ٧٣ الظافرة . ويمثل تاريخ ٥ يونيو الانكسار المصري - والعربي بالتبعية - أمام اليهود .

والحدث في قصص فؤاد قنديل من خلال جدلية المكان / البطل / الزمان أو (صراع البطل الزمكاني) يفرز لنا رمز الانتماء - من خلال أبطاله المنتمين / المطاردين .

فالبطل في (ليلة يهودية) شاب مصري عمل في ليبيا فترة في عزلة تشبه السجن ، وما

هو ينزل روما لأول مرة ، فينهر بنسائها الجميلات وخاصة تلك الفتاة الرائعة التي تريد - بمساعدة الرجل ذي الرأس الأصلع الضخم ، والصدر العريض والعين الزجاجية - الإيقاع به وتجنيد . ولكن البطل الشرقي المتعطش للارتواء الجنسي ، يقدم على التجربة الجنسية معها ، وهو واع بما يراد منه مصرا على أن يأخذ متعة دون أن يعطى شيئا .

وهذا البطل المنتمى وعلامه يمثل نموذج البطل المنتمى في قصص السبعينيات .

لكن الوجه الآخر للانتماء هو المطاردة . (وكانها قدر المنتمين داخليا وخارجيا) . ففي الخارج نرى بطل (ليلة يهودية) مطاردة من الفتاة الجميلة ومن الرجل الضخم ذي العين الزجاجية .

(وبهانة) في (أمنيات بهانة) تريد أن تباع الخضار في سوق بنها ، ولكنها مطاردة من التاجر الكبير للخضراوات والعسكري أبو شرايط .

(والأم) في قصة (عسل الشمس) . وهي نموذج لن يتكرر كثيراً في الأدب المصري . ولدت يوم شفق زهران الذي قاوم المستعمر وشفق في دنشواي - مع مَنْ شُفِقَ في الحادثة المعروفة - . هذه الأم مطاردة من زوجة ابنها الجميلة (التي تعبت بوجهها طيلة النهار . وتلوك في شديقها في خلاعة قص اللادن) (٢٨) ومطاردة أيضا من ابنها (المركوب) (٢٩) من زوجته ، والذي بلا حول ولا قوة تجاهها .

وهكذا يكون رمز الانتماء (الإنسان المصري البسيط . ابن قرية سندنهور الصغيرة المتاخمة لبنها) هو البطل لهذه المجموعة .

ولكنه في حقبة الثمانينيات - التي أفرزت هذه المجموعة المتفوقة - بطل مطارد في خارج بلاده من الآخر / العدو الذي يريد أن يسلبه انتماءه . ومطارد في الداخل من القوى الأكبر منه ، رغم أنه باحث عن الحياة ومحِب لها ومشارك فيها . ومطارد - في آخر الأمر ، وبالفجعة - من داخل أسرته قلعة الصغيرة ، كما رأينا العجوز في (عسل الشمس) مطاردة من زوجة ابنها ، وتابعها (الابن المركوب)

(٥)

يبقى أن نشير في ختام هذه القراءة لعمليات القص عند فؤاد قنديل في مجموعته الأخيرة (مسلم الشمس) إلى أن القصة القصيرة عنده تقدم الإنسان المصري في الثمانينيات - مستفيدة من إنجازات فن القص العربي ومحاولات التجديد فيه ، مشيئة بصمتها الخاصة المتمثلة في واقعيته الشفيفة ، التي توقفنا في هذه الدراسة أمام بعض ملامحها وفي لغتها الأسيرة التي تختلف مستوياتها ووظائفها من قصة إلى أخرى ، وفي داخل القصة الواحدة بأدواتها المختلفة المتباينة والتي تحتاج إلى دراسة أخرى منفردة ، لعلنا نقوم بها في المستقبل .

الهوامش :

- (١) فؤاد قنديل : مسلم الشمس ، سلسلة قصص عربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ينظر التعريف ص ١٣٠
- (٢) د . عبد الحمن طه بدر : نجيب محفوظ الرؤية والأداء ، ط ١ ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٢٠
- (٣) فؤاد قنديل : مسلم الشمس ، ص ٨٠٧
- (٤) فؤاد قنديل : المصدر السابق ، ص ٨٠٧
- (٥) المصدر السابق : أمثليات بهانة ص ص ٧ - ١٥ ، مصر بهانة ص ص ١٩ - ٢٤ ابن بهانة ص ص ٢٧ - ٤٦
- (٦) المصدر السابق ، ص ١٠٤ ، ١٠٥
- (٧) المصدر السابق ، ص ١٠٤ ، ١٠٥
- (٨) د . حامد أبو أحمد : تنويعات في الواقعية ، مجلة ((إبداع)) ، عدد نوفمبر / ديسمبر ١٩٩٠ ، ص ١٨ .
- (٩) فؤاد قنديل : مسلم الشمس ، ص ٢٤
- (١٠) المصدر السابق ، ص ٥٢ ، ٣٥
- (١١) المصدر السابق ، ص ٨٢ ، ٨٤
- (١٢) المصدر السابق ، ص ٨٥
- (١٣) المصدر السابق ، ص ٤٤ ، ٤٥
- (١٤) المصدر السابق ، ص ٢٠
- (١٥) المصدر السابق ، ص ٢٠

- (١٦) المصدر السابق ، ص ٢٠
- (١٧) المصدر السابق ، ص ٢٤
- (١٨) المصدر السابق ، ص ٢٤
- (٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٥
- (٢١) المصدر السابق ، ص ٢٦
- (٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٧
- (٢٣) د . سليمان الشطي : الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ ، ط ١ ، الطبعة العصرية بالكويت ، ١٩٧٦ ، ص ٧
- (٢٤) المرجع السابق ، ص ٧
- (٢٥) د . حسين علي محمد : البطل في المسرح الشعري المعاصر ، سلسلة .
- = ((كتابات نقدية)) - العدد ٦ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٢٠
- (٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٤٦
- (٢٧) فؤاد قنديل : بحسب الشمس ، ص ١٠٠
- (٢٨) المصدر السابق ، ص ٥٢
- (٢٩) المصدر السابق ، ص ٥٢ ، ٥٣

”ذاكرة الدقائق الأخيرة” *

لحسن الحازمي

(١) المرأة بطلا:

”ذاكرة الدقائق الأخيرة” هي المجموعة القصصية الأولى لحسن حجاب الحازمي ، وهو قصاص يبدو متمكنا منذ البداية ؛ فقصصه يتراوح بين قصص الشخصية . وقصص الحدث ، وقصص الوضعة أو اللقطة ، إلا أن الذي يلفت نظرك بقوة هو أن أبطاله مطارديون من قوى لا قبل لهم بها ، ولكنهم مع ذلك ينفجرون سخطا وكبرياء ، ومن ثم يتمردون على الواقع الذي يطاردهم .

ففي أول قصص المجموعة ” عائدة غداً ” نجد البطلة القروية ” هذه الصامطة التي تدعى أنت أنها أدمنت الصمت، ليست أميرة كما تظن فتتكبر عليك ، ولا ملكة فتحتقرك ... ليست إلا زهرة ريفية زرعت بعقوبة ، كانت تقبلها الشمس كل صباح ، ويسامرها القمر كل مساء، وتنام على راحتها النجوم وتحلم^(١)

هذه الحالة يطاردها واقع شرس متمثل في زوج يعمل حارسا ليليا ” يحرس ليلتين ” ويرتاح ليلة ، واللييلة التي يرتاحها لا يكون إلى جوارى ، بل إلى جوار رفاقه أعمدة الحراسة ” يلعب البلوت ” ... ”^(٢)

ويطاردها جو العاصمة التي انتقلت إليها من الريف . هذه العاصمة تتجسد من خلال ” شقة تافهة، في عمارة حقيرة ، في حي قذر ”^(٣)

هذه هي عاصمتها هي ، لا العاصمة التي يحياها الآخرون ” كمكة نور في قلب الصحراء ... عملاقة والريف إلى جوارها لا شيء . يا إلهي ! كيف يعيش هؤلاء ؟ ! وكيف نعد أنفسنا أحياء نحن الريفيين ؟ ”^(٤) وفي غريبتها تطاردها وصايا أمها وزوجها : ” احذري الغربة والغرباء ويقولون الهاتف يا ابنتي ... إياك والهاتف . وإياك ، وإي ... ”^(٥)

عليها إذن أن تحذر هذا الهاتف، ولكن صوته يطاردها ستين ليلة ، وهي مطاردة بهواجسها : " رُدِّي فلعله زوجك يريد أن يطمئن عليك . لا تردِّي فلن يكون إلا واحداً من خفايش الليل " (٦) إن هذه المطاردة التي توشك أن تقتك بالبطل تستجيش في نفسها على امتداد ستين ليلة قوى التمرد والمجابهة . فتحن الزهرة البرية - التي انتزعت وزرعت في الصحراء - إلى العودة إلى تربة الريف الوارفة ، وتمسك التليفون لتواجه الآخر ، الذي كان يطاردها دائماً .

"إنني الليلة لست أنا ، متمردة ولم يعد هناك ما يخيفني ، حقائقى رابضة عند الباب بانتظار الغد ، وعمود الحراسة إن عاد فلن يهتم كثيراً لحقائقى ، وربما نام دون أن يراها ، وأنا لم أعد أهتم به . سعيدة أنا بالعودة ، والريف إن يرفضنى كما رفضته . سأعود في الغد ، سأعود إليه ورثة ذابلة ، وربما وجدت الحياة " (٧)

وتتعانق هذه النهاية مع البداية التي ابتدأت بها سطور القصة التي تشير إلى ميلاد البطل :

"الليل والقمر، وقسوة الشتاء ، وأنا لست أنا .

واقفة في النافذة ، واقفة في وجه الريح ، أتحدّى رياح الشتاء ، وقسوة الخوف ، وليل الغربة ، وغرباء العاصمة . متمردة أنا ولا شئ يخيفني . ادخلى أيتها الريح القاسية فلن أقفل في وجهك نافذتى . ادخلى وانهش من صدرى فأنا الليلة لا أبالي " (٨)

تشير هذه الجملة الافتتاحية في القصة الأولى : " عائدة غداً " إلى رؤية التمرد والمجابهة بين الذات المطاردة - يفتح الرأء - من الآخر المطارد - بكسر الرأء - كما تكشف عن استعداد البطل للتمرد ، واستكناه قدرة الذات في مواجهة الآخر المتمثل هنا في : الريح / الشتاء / الخوف / ليل الغربة / غرباء العاصمة .

وإذا كان الآخرون يرون في تمرد الأنثى هنا - على عالمها المحاصر المليء بالخوف والغربة - نهاية لها ، فإنها تراه اكتشافاً لقدرة الذات على . التجدد ، وإمكانية الميلاد مرة

أخرى .

وفى قصة "رسالتان وعشر طعنات" نجد البطلة مطاردة من الآخر ، المحدد بسياجى الزمان / المكان . تقول :

"عشر سنوات وسكينك مغمدة فى صدرى ، وأنا صامته ... عشر سنوات سرقتها من عمرى بسهولة، وتريد المزيد .. الليل يجثم فوق صدرى بكأبته القاتلة ، والجدران صامته" (٩)
فها هنا نرى الآخر / الزوج المطارد للبطلة الزوجة بجبروته وتسلطة وعدم إنسانيته من خلال ألفاظه "سكينك" و "سرقتها" و "تريد المزيد" ، والسياج الزمانى محدد بـ "عشر سنوات" التى تكررت ثلاث مرات فى الصفحة الأولى من القصة ، والسياج المكانى محدد بـ "الجدران" التى توحى بأن البيت أصبح سجنًا !

وبعد عشر طعنات تستحكم المطاردة حصارها حول البطلة ، ويأتى حموها (والد الزوج) ليسألها :

- حليلة !. مايك ؟ أتبكين وأنت فى بيتى ؟

- معذرة يا عمى ، لقد تجاوزت حدود الزمان والمكان.

- وماذا قررت ؟

- لا شئ بعد .

- أعانك الله يا ابنتى" (١٠)

ولكن زوجها يريد أن يسرقها مرة ثانية ، إنه يطارها كأنشى بعبارات الغزل والثناء .. والفوانى يفرهن الثناء - فيقول لها فى خطاب شاعرى اللغة :

" حليلة ..

أرجوك عودي ، فالعصافير جائعة ، والحمام ترك أعشاشه ورجل ، وأنا .. أنا غريب
بدونك يا حليلة ، البيت خواء ، وداخله خواء .

إن لم ترقى لحالهم فارحمى العصافير ، لأنها لاتأكل إلا من يديك ، الجميع في انتظارك
يا ملاك (كذا) الطيبة ، فهل ستمودين ؟^(١١)

ولكن حليلة التي طاردها واقعها الشرس عشرة أعوام تتنمرد وتخرج من بيت زوجها
وهي متأكدة من شيء واحد ، هي أنها أصبحت تكره زوجها بالفعل !

(٢) المرأة رمزاً

وإذا كنا قد رأينا في القصتين السابقتين صورة المرأة الواقعية تستقطب اهتمام حسن
حجاب الحازمي من خلال صورتى المطاردة والتمرد ، فإننا نجده في بعض قصصه
الأخرى يستخدم المرأة عنصراً من عناصر تشكيل عمله القصصى ، فنجد في قصة " الموت
في الظهيرة " يستخدم المرأة رمزاً للعنصرية الجميلة ، أو الحياة التي يتقاتل عليها الإخوة !
" ذات مساء رأيت أحد السواعد الفتية يفرش تراب الحقل ويكي ، اقتربت منه . كان
الدم يتفجر من وريده ويساعده .

قلت له : ما بك ؟

قال : قتلنى أخى !

قلت : لماذا ؟

قال : لأجل امرأة !

قلت : وأين هو ؟

قال : كلهم هناك يطوفون أخصار النساء .

قلت له : والحقل والجراد ؟

لكنه لم يرد .

هزّزت ساعده الفتى فارتخى في يديّ . أمسكت بتلابيبه ، ورفعته إلىّ بقوة . انتزعته من
بركة الدم التي يرقد فيها ، وأسبلت عينيه ومضيت^(١٢)

إن المرأة هنا رمز للدنيا التي يتقاتل عليها الإخوة ، وينسبون أن الأخطار تحديق بهم
متمثلة في الأعداء الكثر ، والجراد .

(٣) الشعر ، وشعرية اللغة :

هناك فارق بين الشعر وشعرية اللغة التي يبحث عنها القاص حسن حجاب الحازمي
في مجموعته الأولى ، وطبيعي في المجموعة الأولى أن نرى الأخطاء ماثلة ، وعليه أن
يتجاوزها في المجموعات التالية .

فمن الملاحظ على القاص في هذه المجموعة أنه لم ينس أنه شاعر ، فباتى بمقاطع
طويلة من الشعر في ثنايا قصصة القصيرة ، فيوقف نموها ، ويقطع تسلسل أحداثها ،
ويسطح شخصياتها . الشعر في القصة القصيرة عند حسن حجاب الحازمي يحدث فجوة
تعبيرية، وبدلاً من أن يرتفع بفنية القصة يقلل من فنيته ، فتقف في مرتبة بين القصة
والشعر ، ويحس القارئ بالحيرة والارتباك ، فالنص الذي أمامه ليس شعراً ، كما أنه ليس
قصة قصيرة إن شعرية اللغة تعني أن تكون لغة القاص تصويرية ، ليست جافة خشنة ،
كما تعني أن تكون الألفاظ محملة بشحنات عاطفية تنفثها في تراكيب الجمل ، وتحملها
الجمل أيضاً حينما تترواح بين القصر والطول، والأساليب الخيرية والأساليب الإنشائية ،
وأن تنشي الجمل أحياناً ، وتصريح أحياناً أخرى حسب حاجة " فعل القص " .

وقد نجح حسن حجاب الحازمي كثيراً في أن يُمسك في قصصه بشعرية اللغة .

ففي المقطع الأول من قصته " عائدة غداً " يقول على لسان بطلته : " الليل والقمر ،
وقسوة الشتاء ، وأنا لست أنا .

واقفة أنا في النافذة ، واقفة في وجه الريح ، أتحدّى رياح الشتاء ، وقسوة الخوف ،
وليل الغربة ، وغرباء العاصمة .

متمردة أنا ولا شيء يخيفنى " (١٢)

هذه الجمل القصيرة تحمل شعورية الأداء ، فهي تكشف عن عاطفة البطلة القروية ، التي
تمانى من الغربة في العاصمة ، وكأنها لم تصبح هي القروية الأولى " قسوة الشتاء ، وأنا
لست أنا " ، وتكشف عن إحساسها بالوحدة في مجابهة العاصمة بمخاوفها ، وأشياؤها
الجديدة التي لم تألفها من قبل في قريتها : " واقفة في وجه الريح " .

وتكشف عن محاولتها تأكيد ذاتها والعثور على جوهرة الفردية (نلاحظ ذلك في تكرار
كلمة "أنا" ثلاث مرات) رغم واقعها الذي يحاصرهما في هذه اللحظة (لحظة القصر)
ويطاردها (انظر استعمالها الفعل المضارع واسم الفاعل اللذين يعنيان الاستمرار : واقعة -
أتحدى ... الخ) .

هذه الفقرة السابقة ، تحمل شعورية اللغة ونراها مكثفة بقدرة تستيطن البطلة ، وتكتنن
ما في داخلها .

وحيثما جعل القاص فعل القص على لسان البطلة متحدث ، فكأنه يدخل القارئ في
(فعل القص) ، وكأن القارئ قد أصبح هو البطل / المطارد / الغريب .. الذي يحس بهذا
الواقع الجهم وهو يقاتل أمانته الخسراء .

أما حينما يسوق القاص مقاطع شعورية كاملة في قصة " مقاطع من رحلة الضنى "
فتجد المقطع الأول وعنوانه " أنا " يساق من خلال (بحر الخيب) إحدى صيغ (بحر
المقدارك) :

أم يازمن الصمت المندس بأعمالي

ماذا تخفي ؟ قل لي يا حزني الباقي

أوما حان فراقى
أويئك شوقا أرهقنى
وحملتك شوكا فى بدنى
هاهى حبلى أوراقي
لكن من يقرأ أحدا قى
فأتأجرحُ لا يبدو
ونزيفى أغنية تشدو
وفؤادى يعشق إرهاقى * (١٤)

والقطع الثانى فى هذه القصة بعنوان " أنت وأنا " وقد كتبه نثرأ على الشكل الآتى :
" من زمن الحزن الممتد ما بين قلبى وبينى أسالك : لماذا أطفأت قناديل الفرحة فى
صدرى ، وهى لم تولد إلا بعد ظلام شاخ بقلبى منذ ستين ؟ ولماذا اغتلت حصان الشوق
الجامح ؟ ولماذا اخترت لقلبى يهواك جراحا لاتفتاحبُ وحينئذ * (١٥)
والقطعة (النثرية) السابقة هى (مقطوعة شعرية) على نفس الوزن السابق ، ويمكن أن
تكتب هكذا :

من زمن الحزن الممتد
أسالك : لماذا أطفأت قناديل الفرحة فى صدرى
هى لم تولد إلا ..
بعد ظلام شاخ بقلبى منذ ستين
ولماذا اغتلت حصان الشوق الجامح

.... الخ .

إن القصة المعاصرة أفادت من الشعر، ومن فنون السينما ، كما أفاد الشعر من القصة والمسرح ، وهكذا تتكامل الفنون . لكن لكل منها أدواته ، وهذه القصص التي تمتلئ بمقاطع شعرية هي أضعف قصص المجموعة ، لأن قوى القاص تُستنزف في التشكيل الفني ، فيأتي المولود - كما أشرنا من قبل - وملاحظه غير واضحة ، فلامه قصة ، ولاهو شعر .

(٤) التجريب ، والقصة القصيرة جدا :

حاول حسن حجاب الحازمي في مجموعته الأولى أن يجرب شعرية اللغة - لا الشعر - في كتابة القصة القصيرة جدا ، أو القصة الومضة ، أو القصة اللقطة ، التي حاولها من قبل بعض الأدباء مثل ! محمد الخضري عبد الحميد ، وصالح عبد السيد ، ورفقي بدوي ، ومحمد المخزنجي وغيرهم .

فقد نشر حسن حجاب الحازمي في هذه المجموعة خمس قصص قصيرة جدا تحت عنوان "خمس وريقات " تحمل عناوين : وردة - القفص - مكالة - أعمى - العصفير .

وأرى أن إمكانات حسن جيدة في هذا النوع الذي يختزل ، ويوحى .

ونتوقف أمام قصته الأولى "وردة " - تلك التي تجمع بين البساطة والتلقائية، والرمز - الذي لا يخفى بعد أن تبوح القراءة الأولى لك به .

وهذا نص هذه الأقصوصة :

وفي بيت جارنا نبتت وردة .

مرت أعوام، ونسينا الوردة . والوردة كانت تكبر .. وتكبر ، حتى سمقت طوال السور .

ورأيت الوردة مرة ! فتوارت خلف السور ولم تظهر ثانية .

ويقبت أدق السور منذ شروق الشمس وحتى يأتي الليل ، كي أنقب ثغرة ، كي أبصرتك

الوردة . كي أسقيها .

لكنى كل مساء أتعب ، وأوى لفراشي ، وأمنى نفسي بطلوع الشمس ، ويعبق الوردة .
والوردة خلف السور . والسور حصين جدا .

و ذات مساء قررت ألا أتعب ، مر صديقي بجواري .. ضحك منى ، ومضى من جهة
أخرى طرق الباب ، فتح الباب ، حمل الوردة ، وبقيت وحيدا في الظل .

هذه الأوصاف الرائعة ذات ثلاثة مستويات :

المستوى الأول : ماتمكيه القصة بدلالاتها المباشرة عن الراوي في مواجهة الوردة،
وعدم قدرته على نيلها ، لأنه لايدخل البيوت من أبوابها ، والأسوار تمنعه من أن ينال ما
يريد .

المستوى الثاني : ما يستتر خلف المستوى الأول ، وخلف شعرية اللغة ، فالوردة ليست
إلا رمزاً للأنثى.

والراوي هو المحب أو العاشق الذي يريد أن ينال ما ليس له بحق ، ولم يتحقق له ذلك .

المستوى الثالث : الأمثلة التي تريد أن تُفصح عنها هذه الحكاية وهي أن الرغبة -
مجرد الرغبة - لاتفعل شيئا ، ولاتحقق الحلم . فلا بد من الفعل لتتجاوز الرغبة أسوار
الذات وتقتحم أبواب الآخر لتقيم معه علاقة حميمة وشرعية في ضوء الشمس . وتبقى
الرغبة مجرد أوهام تراود صاحبها الذي يعيش دائما .

”وحيدا في الظل “ كما تقول القصة .

وهكذا ، فإن القصة الومضة عند حسن حجاب الحازمى مدخله الشرعي إلى باب
التجديد والإضافة في القصة السعودية القصيرة .

ونرجو أن يستمر ، وأن يتجاوز في مجموعاته التالية عثرات البداية المتمثلة في المط

والتطوير في قصصه الأولى ، وبعض الفقرات الشعرية المنتزعة من أشعاره في قصص أخرى . فهو صوت جديد قادر على أن يثرى الحياة الأدبية ، بصوته المنفرد .

الهوامش :

- (١) حسن حجاب المازني : ذكرى المفاصل الأخيرة ، دار الطائر للنشر والتوزيع ، مطابع الغرزيق التجارية ، الرياض ، ١٤١٣-١٩٩٢ ، ص ١٣ .
- (٢) المصدر السابق ، ص ١٤ ، ١٥ .
- (٣) المصدر السابق ، ص ١٤ .
- (٤) المصدر السابق ، ص ١٤ .
- (٥) المصدر السابق ، ص ١٢ .
- (٦) المصدر السابق ، ص ١٢ .
- (٧) المصدر السابق ، ص ١٥ .
- (٨) المصدر السابق ، ص ٤ .
- (٩) المصدر السابق ، ص ١٩ .
- (١٠) المصدر السابق ، ص ٢٩ .
- (١١) المصدر السابق ، ص ٢٠ ، ويلاحظ : خطأ ، والصواب : مَنَ .
- (١٢) المصدر السابق ، ص ٨٣ ، ٨٤ .
- (١٣) المصدر السابق ، ص ٩ .
- (١٤) المصدر السابق ، ص ٤٥ ، وقد حذفنا الواو في السطر السادس "وها هي = حيلي ... لأنها زائدة هنا .
- (١٥) المصدر السابق ، ص ٤٥ .
- (١٦) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

قراءة في قصص حسين سيد لبيب

١- كلمات حب في الدفتر (١)

عرفت الصديق الأديب حسنى سيد لبيب منذ إحدى عشرة سنة حينما قرأت له قصة قصيرة في مجلة " الآداب " البيروتية عنوانها لاشئ أخضر * .. كانت كلمات القصة تنساب في بساطة متناهية ، وتقول شيئاً ما في فنية وفي وضوح .

ومن يومها وأنا أتابعه في قصصه وفي مقالاته النقدية وخواطره المضيقية التي هي أشبه ما تكون بأسلوب التلغرافات : قصيرة ومركزة .. وحسنى ينشر الآن كتاباته باستمرار في ثلاث مجلات هي : (صوت الشرق) القاهرية ، و(الأديب) اللبنانية ، و(الآداب) أحيانا .

وكان ينشر مقالاته النقدية في مجلة " الأدب " التي احتجبت منذ عشر سنوات بعد وفاة أستاذنا أمين الخولى ، رحمه الله .

وسوف نقدم حسنى من خلال قصة قصيرة هي " كلمات حب في الدفتر " .

القصة بسيطة ، والحدث فيها بسيط .

ان (رفعت) يعيث في دفتر أخته (عفاف) فيجد كلمات حب متناثرة في صفحات كراسها ، ويذهل رفعت، هل من الممكن أن تحب (عفاف) شخصا ما ؟

وتحدثه خطيبته في (التليفون) بعد خصام دام أسبوعا، فيعود يقرأ الكلمات وهو يتذوقها من جديد ويكتب في صفحة بيضاء في ذيل كراسة عفاف : (أختى عفاف : أعجبتنى الكراسة ، لكن كلمات الحب ..) ولكنه لم يستطع أن يكمل عبارته ويطمس الكلمات.

ثم - أخيرا - يقطع الورقة حتى لا تؤثر على أناقة الكراسة .

هذه القصة البسيطة تذكرنى بقصة (في ضوء القمر) للقصصى الراحل : جى دى

* نشرت في مجلة "صوت الشرق" ، مايو ١٩٧٧ .

موياسان التي نرى فيها (قسا) محافظا لايعترف بعاطفة الحب ، يقتناهى إلى سماعه أن ابنة أخته تلك التي رباها على الفضيلة ؟ . ويخرج في الليل ليراقب الفتاة مع حبيبها ، ولكنه يجد القمر الوديع يسبح في الفضاء ، وتعتريه هزة مفاجئة في لحظات صفاء فوق العادة ويسأل نفسه : لماذا خلق الله القمر ؟ ألم يخلقه للمحبين كي يستمتعوا بنوره ؟ .. ويذهب الى ابنة أخته . وحبيبها كي يبارك حبهما ، ويدعو لهما بالسعادة .

كان من الممكن أن تكون قصة صديقي حسنى سيد لبيب في مثل روعة قصة " جى دى موياسان " لو أنها عند الكلمات التي كتبها رفعت في كراسه عفاف وأحاساسه المبكر بعظمة الحب وروحه ، وأن يرضى لها الحب . ولايمقته . ذلك الذي شعر به وتوقه بعد قراءة كلماتها المعطاة .

لكن قصة حسنى فيما أرى أرادت أن تكون رمزية : فاسم الينت (عفاف) أى أنها (رمز العفة وربة الصون) واسم أخيها (رفعت) رمز الرفعة والسمو عن العواطف . أما من ناحية الكلمات فهي رمزية في القصة تفتح كنوزها عن عالم شعري العطاء .

واقراً معى - يا صديقي القارئ - هذه السطور الأخيرة التي كتبها حسنى ، بعد أن كتب رفعت سطوره في كراسه أخته عفاف ، ولاحظ أن الكلمات تحمل شحنات مكثفة من القدرة على التعبير السخي ، فكانها مشتمات بللورية تتساقط عليها الأشعة من كل جانب .

يقول حسنى سيد لبيب : " أختي عفاف أعجبتني الكراسه ... لكن كلمات الحب .. " لم يستطع أن يكمل - يتردد - يرتعش القلم بين أنامله .. يحسن ببرودة تلفح وجهه .. يخشى أن تصاب عفاف بنوبة برد وهي نائمة . يقف . يخطو . يقترب من الفراش . يسحب الغطاء . يدثر الساقين العاريتين . ليصون عفافه ، وما احتضن إلا الفراغ .. الفراغ مارد هائل . والصمت رعيب كئيب " .

هل أنثر هذا الجزء من القصة وأتحدث عن البلاغة فيه وأقول على عادة شراح الكتب المدرسية : أن عفاف لم تكن في البيت ، وأنه بهذا الأسلوب يصور شعور رفعت وخوفه من

أن يصيبها بكلماته .. كما لو كان يعريها من الأغشية في ليل الشتاء !! .

لعلك - يا عزيزي القارئ - لاحظت معي أن أدنى شرح يفقد هذا الأسلوب الرائع قدرته السخية على العطاء .

أريد - فقط - منه أن يحذف جملة " وما احتضن الا الفراغ " فهذه القصة تتحدى فهم القراء .. وكأنهم لا يفهمون الأدب ! ولهذا - في رأيي - أسقطت قصته من حالي ! .

شيء آخر - غير الرمز - شارك في نجاح هذه القصة ، هو أسلوب كتابتها الذي أعتبره يضيف إضافات باهرة لقصص حسنى سيد لييب الموباسانية الشكل والأسلوب .

اقرأ معي - يا عزيزي القارئ - هذه الفقرة في بداية القصة ، لاحظ معي أن حسنى سيد لييب يستخدم فيها بوعى وإكاء شديدين أسلوباً من أساليب القصة الحديثة .. وهو الأسلوب المسمى " بتياري الوعى " :

"ارتعشت يده .. غار قلبه .. أحب أن يعيث بحاجيات عفاف. ماذا يحوى هذا المكتب الصغير ؟ حرص على أن يلج باب غرفتها دون أن يسمع له صوت ، رغم أن البيت خال . تردد ، حملق في الصورة التي يحيطها إطار مذهب ، كأنه إكليل يتوج العروس .

رنا الى الصورة .. ابتسامة حانية .. ونظرة ملانكية .. وشعر مفسدل على الكتفين كالليل الدافئ . اقتعد كرسيها . ذعر . ارتعد . تدخل فجأة . تبتسم .. تنكئ بمرفقها على المكتب . تسند وجهها على كفها .. الإيهام والسبابة يرسمان الرقم سبعة . الابتسامة تزعد في العيتين . " مالك وحاجتى ؟ ولم تتدخل في حياتى الخاصة ؟ " !! .. يحملق في الفراغ الذى حوله قبضة يده تخبط المكتب بقوة .. شعره الهارب الى الوراء تاركاً جبهة أعرض . يقشعر . يكفهر وجهه . أيرد عليها ؟ ماذا يقول ؟ مفتاح المكتب قابع في يده المرتعشة . يتوسل الى الصورة التي تشاغله ، ماذا يحوى المكتب من أسرار ؟ يود أن يستكشف عالمها الخاص .. "

بقى شئ نقوله فى هذه القصة ، وهو أن هناك بعض التعبيرات - رغم صحتها اللغوية -
الا أنها فى صياغتها الحالية تحتاج الى تعديل مثل قولة : يستفز السر المكمون " .. وكان
فى امكانه أن يقول : "السرالكمين " .

وعموما فان قصة (كلمات حب فى الدفتر) للصديق حسنى سيد لبيب ، قصة جيدة
لكاتب واعد نرجو أن نستمتع بكتاباتهِ وإبداعهِ دائما . ونرجو أن يأخذ موقعه على خريطة
القصة المصرية القصيرة .

٢- أحدثكم عن نفسى (٢)

تقرأ باستمرار : لا لغموضها ، أو دلالتها الملفة ، ولكن لوضوحها الصارخ ، وواقعيتها
الشديدة ، وشخصها الأليفة ، ولغتها المجتحة .

وقد قدّم الكاتب فى هذه المجموعة نماذج بشرية مختلفة ، مما يدلّ على غزارة عالمه
القصصى . لكثرة تجاربه الحياتية ، فهو قد نشأ فى بيئة شعبية (إمبابة) ، وتخرج من كلية
الهندسة فى منتصف الستينات، وعمل منذ تخرجه فى إدارة الكهرباء فى شركة الحديد
والصلب المصرية ، وهو الآن مدير لها ، وقد زار معظم بلاد أوروبا الشرقية ، كما عمل
لفترة من الوقت فى المملكة العربية السعودية .

وما يستهويه فى فن الكتابة والقص هو التعبير عن هموم الإنسان الصغير ، الباحث
عن الحب ، والصدق ، والحرية ، ولقمة العيش . وهو يقدم مضامينه هذه فى شاعرية رقيقة
وأسلوب هامس ، دون أن يقع فى مزالق التعبيرات الطنانة والكلمات الجزلة حيث يقع غيره
ممن يتخنون من عالم الإنسان المغمور وأحلامه البسيطة مجالاً لحوالمهم القصصية .

يقدم حسنى سيد لبيب فى هذه المجموعة شخصيات لا تنسى : البواب الذى يُنكر نفسه
فى زحمة عمله من أجل الآخرين (قصة : أحدثكم عن نفسى) والجزار الذى يبحث عن
الحب مع فتاة صغيرة مسكينة مهملأ إقامه علاقة عاطفية مستقرة معها (قصة : دمعة
على عصفر) . والأب المكافح الذى يريد أن يحقق كل شئ لأبنائه ويهتم حتى بأشيانهم

الصغيرة (قصة : قلبى على وادى) .

والطفلة التى تصلح بين أبويها حتى لا يتهدم عشهما الأخضر وواحتها الصغيرة (فقصة : للملائكة أجنحة بيضاء) ، والشاب الذى تضيق منه فرص الحب والسعادة لأنه يكتفى بالحلم ولايتخذ خطوة جريئة واحدة فى سبيل تحقيق أحلامه (قصة : ثلاث رسائل غير سارة) .. ولاينسى حسنى سيد ليلى قضايا أمته العربية فيكتب قصة عن نضال فلسطين (لماذا حملت أم غسان السلاح ؟) ويسهم فى قصص الخيال العلمى (قصة : قاف وهاء) .

وتبتدئ من خلال الشخصيات والأحداث واللغة فى دائرتى الزمان والمكان أشواق الكاتب لإعادة التوازن الإنسانى والقيمى إلى مجتمع يفتقد هذا التوازن .

إن المعلم (سلطان) الجزار الأملى الثرى (يطل قصة : (دمعة على عصفور) الذى يتزوج فتاة صغيرة مسكينة ، ويظن أنه بالنفود - دون الحب أو التفاهم - قادر على امتلاكها ، يتساوى مع العالم البيولوجى (س) (يطل قصة : قاف وهاء) الذى يلحق بويضة أنثى من البشر بحيوان منوى من أسد ويلحق بويضة أنثى أخرى من ثعلب ، ولم تصل نتيجة تجربته إلى الإنسان المطلوب . فقد نشأ مخلوقان غير قادرين على الحياة ، أو التفكير ، أو الحركة السوية .

إن حياتنا - التى نكابدها - تحتاج منا إلى حكمة الطفلة وفاء فى (قصة للملائكة أجنحة بيضاء) التى تعيد الصفاء بين أبويها بعد سحابة عراك عابرة ، وتحتاج إلى بساطة وصدق - كاتيا (فى القصة التى تحمل نفس العنوان) والتى أعادت الراوى إلى خطيبته ، بعد أن كادت العلاقة تفسد بينهما بسبب والدها المتذمر ، والغلاء الجشع الذى يغفل قدرته .

فن القص فى هذه المجموعة ينطلق من بيئة شعبية بسيطة ليقدم مضامين إنسانية ، وراقية ، وحاضرة، ويعالج بدقة شخصيات بسيطة مغنّيا همومها وأحلامها ومذاباتها المؤرقة فى أسلوب راق ، ومقدرة عميقة على الإحاطة بشخصيات هذا العالم القصصى الثرى.

تتشابه معظم القصص في غايتها هذه ، في حين تختلف نهايات القصص ومضامينها وشخصياتها وأحداثها . فقد أثر القاص أن يعبر عن هموم جماعة بشرية مغمورة : هي صغار الموظفين ، والفئات الدنيا من العمال ، وأصحاب الدخل المحدود ، ولعل أكثر ما يطمح فيه من طرح رؤياه هذه أن يشاركه قارئه الحلم في إيجاد نسق قيمى جديد ينتصر لأحلام هذا الإنسان الصغير في حمى فقدان ، والظلم ، والعوز ، وصعوبة العيش .

ومن خلال هذا النسج المحكم الذى تتأزر فيه الرؤية والأداة والغاية والمضامين يقدم لنا حسنى سيد لبيب مجموعة قصصية جديدة بالقراءة ، لأنها ببساطة : صدرت لتُضيف وتتجاوز ، لا تتراكم فى أدعاء ممقوت بالعصرية والحداثة كما يفعل غيره .

٢- طائرات ورقية :

يوصل حسنى سيد لبيب عطاءه القصصى ، ويقدم فى مجموعته الجديدة " طائرات ورقية " عددا من الشخصيات التى تنتمى إلى الطبقة الفقيرة غالباً والمتوسطة أحيانا ، وهى فى مجموعها شخصيات محبة للحياة ، مقبلة عليها . ومقاومة لما تراه انحرافا عن الدين والقانون ، وقادرة على التحول . ومشاركة الآخرين أفراحهم وأحزانهم . وهذه الشخصيات لها أحلامها الصغيرة ، ولها مشاكلها التى تؤرقها ، ولكنها - على الجملة - طيبة ، ومحبة للحياة .

ويتوقف أولاً أمام بعض النماذج البشرية التى ضمتها هذه المجموعة :

فى قصة " أبو دومة " التى تطالعنا فى صدر المجموعة ، نرى مواجهة بين " أبى دومة " الشرير الفتوة ، و " عم بركات " موظف الحكومة ، الهادئ الطبع ، المنطوى ، المتزن " (١) .

وسبب المواجهة أن أبى دومة - الفتوة ، والذى يتقى الناس شره ، وشر جماعته التى تأتمر بأمره - يريد أن يتزوج منى ، التلميذة الصغيرة ، ابنة " عم بركات " .

وترفض منى هذا الزواج غير المتكافئ ، ويرفض أبوها ، وتتخوف أم منى من النهاية التى تنتظرهم على يدى أبى دومة وأعوانه ، وتقول فى انكسار وخوف :

" فلنبحث عن سكن آخر ، ونترك الحي بعيداً عن أبي نومة وأعوانه " (٢)

ويلتف صبيبان المعلم / الفتوة " أبي نومة " حوله عارضين خدماتهم : الانتقام واجب من هذا الموظف الصغير الشأن ، الأحق في تصرفاته ، قليل الفهم والنوق والكياسة " (٣)

ولكن أبانومة يفاجئ الجميع في نهاية القصة بتحوّل في موقفه . لقد اقتنع برفض منى له ، فهو لم يكن لها :

" يا رجال كفوا أيديكم عن منى وأسرتها ... ثم انتصب واقفا بين رجاله ، رافعاً عقيرته، محاولاً أن يوارى ضعفه :- سأحمي منى من كل أذى، مثلما أحمي حارثي وجيرانى .. وأرعاهما كابنتي " (٤)

وفي قصته " محضر إثبات حالة " نرى بطلها يلحظ انحرافاً في مجمع استهلاكي ، فيذهب إلى الشرطة ومباحث التموين ليبلغ عنه ، وينسى مرض ابنته الذي أخرجه من بيته في هذه الظهيرة الحارقة ليحجز لها عند طبيب . ويتعرّض لبعض المضايقات والاتهامات، ولكنه لا يتراجع عن طريق مقاومة البطل، ولا ينكس .

وفي " طائرات ورقية " نرى بطلها يتمنى أن يعود إلى عصر الطفولة واللهو البريء ، فيشارك - على الشاطئ- أولاده والأطفال الآخرين اللعب بالطائرات ، إلى جانب عشرات من الأولاد والبنات . تهلتل أساريده . إذ تحرّر من إفسار الزمن لم يعد ذلك الرجل الذي تجاوز الأربعين عاماً " (٥)

وفي " أول مشوار " نرى "مصطفى" يحقق حلم حياته ، ويشتري سيارة أجرة ، لكن سيارته في أول مشوار تُصاب من خطأ آخر "قُدّر التلغيات بمائة جنيه . فانوس أمامي وسعكرة . تنازل عن الجدل ولم يطلب تعويضاً . هذا أسلوبه في تناول الأمور .

قد علمته أمه من الصغر ألا يقبل العويض " (٦)

ومن هذا العرض لبعض قصص المجموعة نرى أن شخصياتها منتزعة من الحياة ، ومن الطبقات الفقيرة التي تعيش الحياة ، وتجاهه واقعها برؤى إيجابية ، تتفاعل مع الآخرين ولا ترفضهم . وهي شخصيات قادرة على المشاركة في صنع الحياة ، وتجاوز المثبطات .

ظواهر فنية وأسلوبية:

١- العناية برسم الشخصية :

يتبنى حسنى سيد لبيب إلى ما يمكن أن نسميه " بتيار القصة التحليلية " ويشارك في ذلك مع بعض مجاليه مثل : بهى الدين عوض ، وعنتر مخيمر ، وجمعة محمد جمعة ، ورستم كيلانى وغيرهم . هؤلاء هم الجيل الثانى بعد جيل الرواد فى القصة التحليلية : إبراهيم المصرى ويوسف جوهر وأمين يوسف غراب .

ولأن أصحاب هذه المدرسة يعنون بالتحليل النفسى لشخصيات قصصهم ، وحتى يجرى الفعل المعاكس أو المتحول عند البطل مبرراً ، فإنهم يعنون برسم صورة البطل عناية كاملة .

وحسنى سيد لبيب يعنى برسم أبطال قصصه عناية فائقة بتقيد القارئ فى تبين أفعال البطل، كما تفيد أيضاً فى تفسير سلوكه إذا أتى فعلاً غريباً .

وغالباً ما يقدم حسنى سيد لبيب بطله مرة واحدة ، فى مطلع القصة .

يقول عن شخصية أبى دومة فى قصة " أبو دومة " : " أبو دومة رجل مرهوب الجانب ، مسموع الكلمة، لقب " بالمعلم " ، وإن تعارف أهل الحى همساً بأنه " الفتوة " . عاطل منذ الصغر ، ونشأ بينه وبين فصول الدراسة عداً مستحكماً . ألحقه أبوه بورشة ليتقن صنعة من الصنائع ، فاستغنى صاحب الورشة عنه بعد أيام قلائل .

انتقل من عمل لآخر، ولم يفلح فى شئ غير إثارة القلاقل ، وإشعال المشاجرات .

عمل صبى حلاق قرابة الشهر . ثابر، وتحلى بالهدوء ، ثم لم يطق هذا الجو الخائق فترك عمله بمحض إرادته ، عائداً إلى الشارع الواسع ، يستهويه تقصى أخبار الناس ،

والمشاركة في المشاجرات .

يستعين به البعض في أعمال العنف ، لقاء أجر محترم . استهوته أعمال الشغب ،
ووجد فيها ضالته ، فانتظم في سلوكها ، ليس طرفا في نزاع ، وإنما مشارك بخدماته مقابل
الاجر * (٧)

ويقول عن شخصية السكرتير القليلي " بيالي " في قصة " شبح النهاية " :

" بيالي يقترب من الستين ... كان وجهه مأساويا ، قصير القامة ، ممتلئ الجسم ،
ووجهه أصفرار . تبدو بشرته كأنها دهنت بالسمن . قليل الكلام والحركة ، ومن وقت لآخر
يترك مكتبه ، قاصداً الطرقة ، فيزرعها جيئة وذهابا " (٨)

وفي عناية حسنى سيد لبيب يرسم الشخصية يركز على أهم الملامح التي يفيد منها
عمله القصصى ففي وصفه للملاح " أبى دومة " رأينا تركيزه على فتوته وقوته الشيطانية.

وفي وصفه للملاح " بيالي " يركز على شحويه ، وأصفراره، وقلة كلامه وحركته .

والوصف ملائم في القصة الأولى لبطل سيتخلى عن شره وشيطنته في مواجهة صبية
أحبها ، وملئم في القصة الثانية لبطل سيموت فجأة ، ويترك موته جرحاً غائراً في نفس
الراوي .

٢. العناية بالحوار الذي يكشف خلجات النفس :

يعتني حسنى سيد لبيب بالحوار الذي يكشف خلجات النفس ، بحيث يجعله حيا معبرا
عن طبيعة الشخصيات، كما أنه يحدد مجالها، ويصور ملامحها النفسية .

ومنه هذا الحوار الذي دار بين أم منى وأبيها ، عندما قصدهم " أبودمة " طالبا الزواج
من منى رغم أنه يكبرها بسنتين كثيرة ، ورغم أنها مازالت طالبة صغيرة . إن الأم توافق
على زواج منى منه خوفاً من شروره التي لا بد أن تصيبهم ، بينما الأب يقف في صف
البنات التي رفضت الزواج :

"أما عم بركات ، فقد جلس مع ابنته وأشار إلى أبي دومة . بكت منى بكاء مرا . لم تقل حرفاً واحداً .

البكاء أبلغ من أى كلمة تقال . قالت أمها :

البنات صغيرات ، لاتعرف مصلحتها .

لا.. لن أزوجه رغم أنفها . لن أحطم كبرياء الشياطين ولموحيه .

هل تقدر على مواجهة أبي دومة ؟

وهل ترضى لمنى الأحزان والالام طول العمر ؟

فلنبحث عن سكن آخر، ونترك الحى ، بعيداً عن أبي دومة وأعوانه .

أين السكن فى أيامنا هذه ؟

صوت قوى يصخب فى جوانب نفسه : لن أرضخ . لن أخاف .. لن .. لن .

وكانت صورة منى تزهو فى مخيلته * (٩)

فالام تعرف أن ابنتها لاتريد " أبادومة " ومع ذلك فهي تتعامل فى الجملة الاولى " بأن البنات صغيرات لاتعرف مصلحتها " ولكنها حين تتأكد من تصميم الاب على المضى فى طريقه تكشف عن خبيثة شعورها بسؤال استفزازي :

" هل تقدر على مواجهة أبي دومة ؟ "

لكن الاب العاقل لا يستقرّه السؤال . ويحوّل الحوار إلى جهة أخرى هي التي جعلتهما يتحاوران :

"هل ترضى لمنى الأحزان والالام طول العمر ؟

وكانه يرضى بالأحزان التي سيقابلها هو ، والالام التي سيعانى منها من شرور أبي

دومة حينما يرفض طلبه الزواج من منى ، لكن " عم بركات " مستعد لكل ذلك ، ولن يترك ابنته تعاني " الأحزان والالام طول العمر " .

٣- تغيير طريقة السرد :

تختلف طرق السرد من ضمير الغائب (ست قصص) إلى ضمير المتكلم (سبع قصص).

ولعل ضمير المتكلم يمنح القصة قدراً أكبر من البوح. الذي يجعل القصة أكثر إقناعاً، فكان شخصاً مد عن طريق الإيهام - يحدثك عن تجربته ، ويوضح لك .

وهناك قصة واحدة - قصة " فريوس " - تختلط فيها أصوات السرد :

الأم والأب والابنة في انسجام أخاذ ، وهي يشكلها السردى - الذى تتخلله فقرات حوار قصير - أقرب إلى الفقرات المقتطعة من مذكرات كل منهم .

وتتابع الفقرات يمنح القصة زخماً بالحيوية والدفء نفتقده في القصص الحداثية التى تلجأ إلى الشكلائية المفتعلة ، أو البهلوانية الأسلوبية ، دون أن تكون قادرة على أن تثيرنا جمالها ، أو تمتعنا بمضمونها .

٤ - قصصُ الجملة :

الجملة الوصفية عند حسنى سيد لبیب قصيرة ، مشحونة بالمعنى ، مستقلة .

ونادراً ما تتكىء على جملة أخرى ، أو تستند إليها بحرف من حروف العطف ، وهى تقوم بدورها في البناء القصصى - من رسم للشخصيات، أو دفع للأحداث، أو تطوير في بناء القصة - على خير وجه . يقول في مطلع قصة " أول مشوار " :

" أوقف عربته في الطابور . ترتببها الخامس . بدت كمروس ليلة زفافها .

تلقى التهاني من زملائه . تدخل عربته الخدمة لأول مرة . وانتهى تعامله مع عزت فريد ،

وصاحب أسطول العربات التي تجرى في شوارع العاصمة .

أصبح اليوم حراً ، مستقلاً في عمله . وما كان له بلوغ المراد ، لولا حالة التقشف التي ألزم بها نفسه ، ولولا تشجيع صابرين * (١٠)

فالجمل قصيرة في الفقرة السابقة باستثناء جملتين :

الأولى : " وانتهى تعامله مع عزت فريد ، صاحب أسطول العربات التي تجرى في شوارع العاصمة "

والثانية : " وما كان له بلوغ المراد لو لا حالة التقشف التي ألزم نفسه بها ، ولولا تشجيع صابرين "

ونجد أن الجملتين - بطولهما هذا - ضروريتان في السياق . فالجملة الأولى تُنتهى عهدا كان يعمل فيه لحساب الغير (لاحظ الدقة في الاستعمال ، فهو لم يقل مثلاً : أنهى عهدا ، وإنما قال : انتهى التعامل ، فأسند الانتهاء للتعامل الذي استنفد أغراضه بتوفير زوجته واقتطاعها من المصروف اليومي ليدفع مقدم شراء عربة)

والجملة الثانية - وهي الأخيرة في الفقرة كأنها تبين لنا (الجملة المفتاحية) " توقفت عربته في الطابور "

ومن هنا اتخذت صيغة النفي للإثبات والتوكيد :

ما كان إلا

ليبين أن هذه العربة لم تكن لتجيء وتقف في الطابور بغير شيئين هما : التقشف وتشجيع صابرين .

الموايش :

(١) حسنى سيد لبيب : مخاترات ورقية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩١ . ص ٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١١ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٢ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١١ .

(٦) المصدر السابق ، ص ١٦ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٣ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٨٧ .

(٩) المصدر السابق ، ص ١٠ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٦٣ .

قالت إنها قادمة لحمد المنصور الشقحاء

١ - المرأة في عالم الشقحاء القصصى :

يهتم محمد المنصور الشقحاء في مجموعته "قالت إنها قادمة" (١٩٨٧) - بالمرأة اهتماماً كبيراً ، فهي محور معظم قصصه ، وتقوم بدور بنائى فى موضوعية القصة وفنيتها .

* فى قصة "اللعبه" ترى "سماهر" تتزوج من "أحمد" ، ولكن يشرق فى سمائها "بدر" الذى كان قد اختفى من حياتها منذ فترة طويلة . لقد كان "بدر" - منذ الطفولة - تعرفه أسرة "سماهر" فرداً منها فلم يتابعوا لحظات وجوده فى الدار - التى كان يعرف كل زاوية منها - فلم يهتموا بدخوله أى غرفة مهما كان وضع من فيها ، ووجدت فيه الغر الذى أخذت تداعيه من خلال لعبة العريس والعروسة . وإذا اكتشفهم أهل الدار يضحكون فى سذاجتهم ، ثم يقررون فى بلامه : أن سماهر لبدر ، وبدر لسماهر ^(١) .

إن بدرأ يفاجأ بزواج "سماهر" من "أحمد" ، فيتزوج من أختها الكبرى التى تعمل موظفة بإحدى الوظائف العامة - كما يقول القاص - وبالطبع لم يتزوجها من أجل الزواج ، وإنما لأنه "وجد فى سماهر فردوسه المفقود ، فاستغل زواجه لمواصلة البحث عن أبواب يعود منها إلى كيائها كوجود مزدهر" ^(٢) .

والقصة تقترب من محاولات المبتدئين الذين يقلدون كتابة ما يطالعونه فى صفحات الحوادث ، وهذه القصة غير مترابطة لأننا لا نعلم السبب فى وقوعها بالكيفية التى وقعت بها فى القصة ، فهناك مقدمة عن زواج سماهر من أحمد وخطفه من صديقتها ، وما علاقة ذلك بعودة بدر بعد زواج الخطف هذا ؟ ومن ثم فنحن نقول إن بداية الحدث فى هذه القصة لا تؤدي بالضرورة إلى نهايته . أى أن الحدث الذى تصوره هذه القصة لا يمكن اعتباره

حدثاً متكاملًا له وحدة "فالحديث هو تصور الشخصية وهي تعمل" ^(٢) والكاتب حشد قصته بالأحداث ، مما جعلها ركيكة ومفتعلة .

وهذه القصة التي افتتح بها مجموعته من أشعف قصص المجموعة فنيا ، لأن القاص لم يستطع أن يمسك بالحظة التي يصورها ، والفقرة التي يبدأ بها .

* ونساء محمد المنصور الشقحاء قادرات على اقتحام عالم الرجال ، وتنفيذ ما يرون ، ففي قصة "الساعة الحادية عشرة" نرى المرأة قادرة على أن تعترض طريق الرجل ، وتأخذه معها إلى بيتها (١) .

يقول عن "بنان" التي شاركت الراوى البطولة (١) في هذه القصة : كانت بنان "صورة باهتة من المرأة التي أبحث عنها . وقفت ذات يوم في الطريق الذي أجتازه يوميا إلى مقر العمل ، لمشاركتي الطريق . كانت غير مبالية بما يقال :

- لماذا لا تشرب عندي فنجان قهوة ؟

- ليس لدى مانع .

- إذن لن تتأخر.

ترددت كثيراً ، ومع ذلك شربت فنجان القهوة ، ليكون مرحلة جديدة أخذت تسم أيامي القادمة" (١)

* ونساء الشقحاء في هذه المجموعة قادرات على الخطيئة ، واقتراف الرذيلة دون أن يطرق لهن جفن ، ويتسببن في الفضيحة والموت لأهاليهن وأزواجهن . فنرى البطل ذا الأربعين عاما في قصة "رباط لا يعنى شيئاً" غير متزوج ، ويؤثم بأنه كان عند المرأة في الليلة التي مات زوجها في آخرها :

"لم يستطع من خلال الحوار أن يدافع عن نفسه :

– لقد كنت عندها تلك الليلة .

– أى ليلة ؟

– الليلة التى توفى فيها زوجها على سُلّم الدار.

لقد كان زوجها مسافراً فى مهمة عمل ، وفى الصباح لقيه الجميع مستلقيا أمام باب العمارة ، وقد تصلبت أطرافه . مات بالسكتة القلبية^(٥)

* وقليلة هى اللحظات التى تواجه فيها نساء محمد المنصور الشقحاء أنفسهن فيرين فعلاً أنهن ضعيفات ، ومطاردات من الجميع (الأب ، الأم ، الأخ ، الزوج ، المجتمع).

فى قصة "قالت إنها قادمة" نرى مأساة المرأة التى لم يجعل الراوى لها اسماً ، وكأنها – عند الشقحاء – تنطق بمأساة النساء جميعاً :

"إننى أقف وحيدة ، لا أحد يهتم بى ، أبى أيضاً لا يعنى أن لى دوراً ، وأننى كيان من لحم ودم ، لى مشاعرى وأحاسيسى ، لى مقدرتى فى أن أقول لا ، بكل ما فى أعماقى من مقدرة"^(٦)

لكن هذه المرأة التى تصرخ بكل قوة – للأسف – صرختها غير مقنعة ؛ فهى حينما تركب سيارة الأجرة مع رجلين غريبين "أحدهما قدم من وراء البحار للعمل ، والثانى لزيارة أسرته"^(٧) لم تقل لا لذلك الذى حاول أن ينتهك حرمة جسمها ، ولا تدرى هل كان ذلك تعالياً ممقوتاً أم ضعفاً رخيصاً ؟

"كان الطريق طويلاً ، ونحن نجتازه اختفت الشمس ، وتسرب الظلام إلى العربة التى تسير وحيدة ، وإذا بيد الثانى تتسلل ، تبحث عن شئ ، لا أدرى ما هو . لم أقل "لا" صمبت . قررت أن أتجاوز المحاولة"^(٨) وعموماً لم يوفق محمد المنصور الشقحاء فى رسم صورة البطلة المحبة ، أو العاشقة ، أو المخطئة ، فهى مُقحمة فى عالمه ، لأنه يأتى بكثير من الأحداث ولا يركز على حدث واحد يكون بؤرة اهتمامه ، فتتحول القصة عنده إلى خبر

أو مجموعه من الأخبار . و "القصة القصيرة ليست مجرد خبر أو مجموعه أخبار ، بل هي حدث ينشأ بالضرورة من موقف معين ، ويتطور بالضرورة إلى نقطة معينة يكتمل بها معنى الحدث" (٩)

٢ - صورة الأم :

تمثل الأم في عالم الشقاء القصصى عاملاً مفايراً ، إنها تمثل الأسرة والضبط الاجتماعى ، فهي ترفض أن يتزوج أبنتها زوجة ثانية ، ويكرر ، مع امرأة أخرى ، ما فعله أبوه معها . يقول البطل في قصة "انتماء آخر لمرحلة متقدمة" :

"حتى أنت يا والدتي تطرديننى : إننى أبنتك الكبير ، والقائم على شؤونك . لماذا كل هذا؟ لست أول من يتزوج امرأة أخرى على زوجته . هل نسيت الذى ؟ لقد غادرنا أطفالاً لا نعى ما حولنا . وهاجر دون أن يدرك مسؤولية وجود أطفال ، وعندما غلبونا رجالاً عاد مع زوجة أخرى وأطفال آخرين ، هم أشقائى الآن ، وأنا المسئول عن استمرار وجودهم حتى يعرفوا طريقهم .

لقد عرفت معنى وجود المرأة الثانية ، لذا كنت أتوقع ترحيبك وأنت تدركين مقدار معاناتى منها . وحرصى على استمرار حياتنا من أجل أطفالى ، ولكن كان على أن أهرب من الجحيم الذى أنا فيه" (١٠)

من الطبيعى أن يفكر الابن في امرأة أخرى تسعده زوجة ، إذا وجد فيها كل الأشياء التى يبحث عنها ، والتى فقدتها في زوجته الأولى ، لكن الأم لم تنس تجربتها مع زوجها الذى تزوج عليها ثانية ، ومن ثم فهي ترفض أن يكرر ابنها التجربة مع امرأة أخرى .

وفي قصة "قالت إنها قادمة" نجد الأم تراقب ابنتها حتى لا يزل بها قدم ، أو يتحرف بها طريق . ومن ثم فالابنة تشعر بأن أمها معها في كل وقت .

تقول الابنة المراهقة : "ذات يوم وجدتُ والدتي صورتَها معي ، أقامت الدنيا ولم تُقعدْها . قرَّرتُ إحراقَها بمنعَى من الذهابِ إلى المدرسة . أغلقتُ جميع الأبوابِ في وجهي حتى وأنا قادمة إليك كانت تأتي معي" (١١)

ومجيئها مع ابنتها في الجملة الأخيرة مجيء مجازي ، بمعنى أن الابنة تُحس رقابة أمها اللصيقة لها ، وتُحس أن أمها تقيم حولها سياجا قويا . وما هو سياج أو سور ، وإنما هو خوف الأم من سقوط ابنتها في مجتمع إسلامي يُجل الطُّهر ، ويتشدُّ الفضيلة .

٣ - القاص ، وواقعه :

مما لا شك فيه "أن القصة أقرب أنواع الأدب إلى واقعنا الاجتماعي ، وإنما نقول أقرب ، ولا نقول إنها نفس واقعنا ، لأن أي نوع في الأدب والفنون عامه مهما قرب من تصوير الواقع لا ينقله نقل آلات التصوير ، وإنما ينقله من خلال صاحبه ، وكما تراعى في مخيلته ، فالقصاص مهما كان واقعي لا ينقل الواقع طبق الأصل ، وإنما يحذف ويضيف فيه حسب إرادته الفنية" (١٢)

ومن ثم فنحن لا نبحث في قصص الكاتب لنرى صورة المجتمع ، وإنما نقرأ القاص لنرى عالمه (المتخيل) من خلال أداة اللغة ، فماذا في عالم الشقاء القصصى ؟

إنه عالمٌ "يخالف أجواء عالمه المعيش - وهذا لا ينتقص منه فنياً - فإن نماذج المرأة التي يُقدِّمها في عالمه (المتخيل) لا تُوافق صورة المرأة في عالمها الواقعي ، أو على الأقل في عالمه الصغير الذي يعيش فيه (مدينة الطائف) .

لقد رأينا بعض النماذج الفنية سابقا ، يمكننا أن نضيف إليها عدة نماذج هنا :

· نمودج المرأة المطاردة من الأسرة ، التي تريد إجبارها على زواج غير متكافئ ، فتصرخ :

:إننى لا أريده زوجاً ، إنه إنسان غير مبالٍ ، إنسان "فقير وأخلاقه تجارية" (١٣) وطبعاً ، لن يستجاب لها .

- إنها نموذج "غير مقنع" ، فلو استطاعت الصراخ ، ولو سُمع به لها ، فيمكنها أن ترفضه حتى النهاية ولا تتزوجهُ .

§ نموذج المرأة / الصفة :

فى قصة "أحرف من رشيد الذاكرة" نرى البطل "معتمداً" يَكُونُ مع أحد الأشخاص الواقدين "مؤسسة للمقاولات" ويتزوجُ شقيقة شريكه لتكون روابط المؤسسة قوية" (١٤)

وحتى لو كانت هذه الصورة منتزعة من الواقع ، فقد فقدت التأثير لأنها تساق من خلال لغة مباشرة ، أقرب إلى لغة الخبر فى الصحف اليومية . فالقاص لا يتأنى ليرسم صورة الشخصية من خلال السرد ، أو الحوار ، أو الأحداث . ولا يتوقف أمام حدث لينميه ويوصل به إلى النهاية ، ففى هذه القصة نفسها يقول بعد ذلك :

"أخذت الأيام ترسم خطوطاً جديدة فى طريق حياته بمقدم "فائقة" من غربتها . لتسكن وحيدة فى دار أسرتها المطللة على الجانب الشرقى من المدينة . كان اللقاء صدفة . أخذ يلاحقها وهو يشكك فى هويتها ، وصرخت :

- معتمد

- فائقة

وأخذت الذكريات تتهاهى" (١٥)

إن مطلع الفقرة "وأخذت الأيام ترسم خطوطاً جديدة فى طريق حياته" توضح لنا أن القاص يحكى ويقص عنْ ، ولا يُقدِّم لنا فعل القص نفسه . إنه كمن يلخص قصة ، لا مَنْ يَقصُّ قصة .

ويمكن أن تمثل لذلك أيضا بحديثه عن بطلنة قصة "الاختيار" التي لم ترَ أباهَا أبداً حتى حينما كانت طفلة ، والتي صمم أقرابها على عَنَم إتمام زواجها من الرجل الذي اختارته ، فهُزِيت معه ، وعانت إلى مدينتها الصغيرة ، طيبيةً ، بعد فترة .

يقول القاص عن لقائها بابيها :

"وبينما هي تتجول بين المريضات في الأقسام الداخلية يرفقة أحد الأطباء ، اختلست النظر فجأة إلى أوراق كانت بين يديه رَمَى بها جانباً وأخذ يشاركها في تشخيص مريضه . عجوز أخذ يثن بشكل محزن . تسمر نظرها على الاسم ، إنه اسمها . وخطقت الأوراق الأمر الذي أثار انتباه زميلها . وأخذ يشرح لها وهما في ممرات المستشفى حالة المريض . وأصرت على مرافقته لمشاهدته ، وتذكرت الصور وإيصالات النقود المحولة . وانداحت دمة صغيرة فوق خدّها وهي تمدُّ يدها لجسّ نبض المريض ، الذي ما إن فتّح عينيهِ حتى همس بصمت :

- كيف حالك يا ابنتي ؟

وانكبّت عليه تُلثمةً أمامَ المرضى ، غير عابئة بنظرات الجميع ، وهي تبكي بشكل لم يكنْ له مثيلٌ في حياتها ، وتذكرتْ مقعده الخالي في مجلس الأسرة منذ أن أدركتِ الحياة ، وشعرت أنه قديم مؤخراً ليكون لحياتها معنى بوجوده" (١٧)

فهل هذه الصورة صورة حقيقية ؟ وما دور اللغة هنا في رسم الصورة ؟ .

٣ - لغة المجموعة :

إن اللغة في المقطع السابق هي التي أسأت إلى الصورة التي يُريد القاص أن يرسمها ، وجعلتها قريبة من صور الميلودراما الفاجعة (١٧) : فلغة القاص هنا غير دقيقة ، وملينة بالزوائد التي كان يجب عليه أن يتخلص منها ، أو يبتزها ، ولا يقع في شراكها ، حتى يُقدّم لنا نصوصاً جميلة مُقنعة .

- جملة "بين المريضات في الأقسام الداخلية" يمكن حذفها .
- جملة "اختلست النظر" غير مناسبة ، لأن الطبيب في الجملة التالية ، أخذ يناقشها فيما تختلس إليه النظر .
- جملتا "تشخيص مرض مريضه . أخذ يئن بشكل محزن" غير ملائمين ، والتحرير فيهما غير موفق ، لو قال : "أخذ يحدثها عن مريض كان يئن.. لكان أفضل .
- "وهي تبكى ، بشكل لم يكن له مثيل في حياتها" وكيفة ، ولا تصيف للبناء شيئاً ، ومن الأفضل حذفها .
- جملة "منذ أن أدركت الحياة" ليس لها مبرر ، فقد قيل مثلاً في المقطع الأول من القصة .
- الجملة الأخيرة في المقطع السابق ، والتي تقول :
- "وشغرت أنه قدم مؤخراً ليكون لحياتها معنى بوجوده" من الأفضل حذفها .
- إن عالم محمد المنصور الشقحاء القصصى تفسده كثيراً لغته التي فيها الكثير من الزوائد التي يجب إبعادها ، ولتذكر دائماً أن القصة القصيرة الجيدة "لا ينبغي أن توجد كلمة زائدة أو غير ضرورية فيها" (١٨)
- * وإذا كان الشقحاء يستخدم في معظم قصصه لغة نثرية تعنى يسرد الحدث مباشرة ، فإننا نراه - أحياناً قليلة - يستعير من الشعر بعض جماليات تعبيره من خلال الرسم بالصور ، ويمكننا الإشارة إلى مثلين من ذلك :
- في قصة "اللعبة" بعد أن تزوج "بدر" أخت حبيبته السابقة "سماهر" :
- "أخذت بقعة الحذب تكبر ملتهمة مساحات أخرى من الوجود معلنة النكبة الشاملة ، إذ أن "بدر" وجد في "سماهر" فردوسه المفقود ، فاستغل زواجه لمواصلة البحث عن أبواب

يعود منها إلى كيانها كوجود مزدهر" (١٩)

وفى قالت إنها قادمة" يقول فى مطلعها :

كان القنوم متأخرا جدا . لذلك زرعت الحالة فى مقلتيه دمة كبيرة ... قالت إنها قادمة... ماذا تريد منه ؟ إنه شئ بال انتهى منذ خمسين عاماً ، وسوف تتراكم أعوام الانتهاء ، حتى تصل النهاية الأخيرة" (٢٠)

وشعرية اللغة تقوم بدور بناء فى القصة - إذا أحكم توظيفها ، فهي تُدخِلُ القارئ فى عالم الحلم المتخيل ، وتجعله مهياً لطقس القصة ، شريطة أن تسهم هذه الشعرية فى بناء الحدث ، وإثراء السرد ، ورسم الشخصية . بمعنى : أن تكون لبنة فى البناء القصصى يصعب انتزاعها منه ، وإلا أنهدم البناء من أساسه .

وفى هذه اللحظات القليلة ، التى يستخدم فيها الشقراء شعرية اللغة ، ينجح كثيراً - لا لأنه شاعر ، صدرت له من قبل عدة مجموعات شعرية (٢١) وإنما لأن الشعرية تقوم بدور بنائى فى النص القصصى .

المواضع :

- (١) محمد المتصور الشقحاء : قالت إنها قائمة ، ط١ ، دار السعدية للنشر والتوزيع ، جدة ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ ، ص ١١
- (٢) المصدر السابق ، ص ١١
- (٣) د. رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٣٨ ، ٣٩
- (٤) محمد المتصور الشقحاء : قالت إنها قائمة ، ص ٣٤ .
- (٥) المصدر السابق ، ص ٤٨ .
- (٦) المصدر السابق ، ص ٥٢
- (٧) المصدر السابق ، ص ٥٤
- (٨) المصدر السابق ، ص ٥٤ ، ٥٥
- (٩) د. رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، مرجع سابق ، ص ١٢٧
- (١٠) محمد المتصور الشقحاء : قالت إنها قائمة ، ص ٥٩ ، ٦٠
- (١١) المصدر السابق ، ص ٥٤
- (١٢) د. شوقي شيف : في النقد الأدبي ، ط٥ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٢٨
- (١٣) محمد المتصور الشقحاء : قالت إنها قائمة ، ص ٧٤
- (١٤) المصدر السابق ، ص ٨٤
- (١٥) المصدر السابق ، ص ٨٤ ، ٨٥
- (١٦) المصدر السابق ، ص ٦٦
- (١٧) "الميلودراما" يعمد المؤلف فيها إلى تكثيف العاطفة ، والمبالغة في إبراز الأفعال . يمكن عن أفعال مثيرة توجب إلى تعليق الأنفاس .. مسرفة في بساطتها ، ومفرقة فيما يحدث من مصاريفات وإناسات من العاطفة المسرفة الكاذبة والنهايات السعيدة" انظر : د. محمد التويجي ، المعجم المفصل في الأدب ، ج٢ ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ ، ص ٨٤٤ ، ود. جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، ط٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٢٧٥ ، ٢٧٦ .
- (١٨) عمر الدسوقي : دراسات أدبية ، ط٢ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د. ت ، ص ٤٠
- (١٩) محمد المتصور الشقحاء : قالت إنها قائمة ، ص ١١
- (٢٠) المصدر السابق ، ص ١٠
- (٢١) يقول الفلاف الأخير للمجموعة التي نحن بصددتها إن للشاعر ثلاث مجموعات شعرية هي : معاناة ، ويقايا وجود ، ومقاطع من أوراق عاشق .

”لعبة يباركها الشيطان“

لعنتر مخيمر



عنتر مخيمر ، واحد من قصاصي الجيل الذين استطاعوا أن يؤصلوا ويرسخوا تجربتهم القصصية ، وإن يؤكدوا نواتهم الخاصة في الإبداع القصصي . وعنتر مخيمر نشرت كتاباته منذ مطلع الستينيات في الأدب ، والأديب ، والرسالة ، والثقافة ، وسنابل ، والأديب ، وصوت الشرقية ... وغيرها من المجلات الأدبية المصرية والعربية . وقد أصدر على نفقته منذ إحدى عشرة سنة مجموعة قصصية بعنوان ”الناس والعيب“ وما هي مجموعته الثانية ”لعبة يباركها الشيطان“ تقدمها مجلة ”صوت الشرقية“ كحلقة أولى في سلسلة ”مطبوعات صوت الشرقية“ ، التي نرجو لها أن تستمر حتى تقدم الأصل والموهوبين في مجالات الإبداع الأدبي المختلفة ...

تضم المجموعة ثمانى قصص قصيرة نشرت في الثقافة ، والكاتب ، وصوت الشرقية ، وروز اليوسف ، والإخاء .

وستتوقف أمام ثلاث قصص في المجموعة ، لنلاحظ من خلالها سمات الفن القصصي عند عنتر مخيمر .

أولى هذه القصص هي ”الآباء عندما يفهمون الآباء جيذا“ (ص ١٧ - ٢٦) والملاحظة الأولى على العنوان أنه تقريرى ومباشر ، كعناوين المقالات . تبدأ القصة هكذا :

١ - يا أبى . أنتظر

أرسل الأب بصره إلى المحل التجارى الذى أشار طفله اليه على حين استطراد الطقل قائلاً :

أريد هذه اللعبة .

أمعن الأب النظر في الواجهة الزجاجية للمحل حتى وقعت عيناه على اللعبة . راقه
منظرها .

"لعبة جميلة فعلا ، ولكن عييبها فيما يبدو أنها غالية".

بهذه الجمل القصيرة أقصص عتتر مخيمر عما يريد أن يقدمه في هذه القصة :

الطفل تعجبه لعبة .

اللعبة تروق الأب أيضا .

لكنها غالية ...

موقف انساني بسيط يمكن أن يتكرر مع كل أب له أطفال يحبون أن يكتنوا اللعب !

في الذروة نرى هذا الموقف :

٢ - فتفت الأم على الفور :

- تريد أن تشتريها له .. أليس كذلك ؟

هز الأب رأسه قائلاً :

- نعم

- ألم أقل لك أنت الذي ستفسده ؟

ويشتري الأب اللعبة لابنه ويراقبه في حنان :

٣ - "ما أجمله حين يبتسم .. وهذه اللعبة الحلوة التي تشع من عينيها ما أروعها .. لقد
أشرق وجهه بفرحة جعلته يبدو ملائكياً حقاً ، الأبناء زينة الحياة الدنيا ، أبناؤنا ثمار قلوبنا
.. وياحينها ، ويدور الحوار بين الأب والطفل والأم :

٤ - مسرور يا حبيبي ؟

- جـدا يا أبـى .

- إذن قبـلة لأبيك

قبـلة الطـفل بحرارة

- وقبـلة لأمك حبيبتك

ارتـمى الطـفل على صدر أمـه مرغ شفتيه على صفـحة وجهـها فاحتضنته فى حنان
جـارف وغمرته بقبـلات تـلتهب حياً .

همس الأب فى سمع الأم :

- ما رأيك ؟ كم تساوى فرحتـه الآن ؟

ارتسمت فى عينها نظرة تقيض حياً .

- تساوى الكثير ... لا تقدر بمال ثم بعد أن تنهدت بحرقة :

- ولكن ... ما العمل الآن ؟ ليس معنا الآن غير قروش .

قاطعها الأب قائلاً :

- ربنا كريم .. لا تحملى هما .

(وتنتهى القصة)

ومن الملاحظ عليها :

أن الجمل قصيرة مركزة . واللغة بسيطة تقترب من روح لغة حوار الشعب رغم
صياغتها القصيحة وهذا شئ يحسب لعنتر مخيم حيث أن لغته غير مقعرة .

لكن القصة كلها ماذا أرادت أن تقول . هل أرادت أن تقول الجملة التى أثبتناها فى
المقطع المختار الرابع "ما رأيك ؟ كم تساوى فرحتـه الآن ؟ هل هى دعوة لأن تدخل السرور

على أبنائنا ، حتى لو أرهقت ميزانيتها . هل هي دعوة لصرف ما فى الجيب على فلذات
الأكباد ، وسيأتينا ما فى الغيب .

على كل حال ، هذه القصة - فى نظرى - تبعد كثيرا عن فن القصة القصيرة بقدر ما
تقترب من المقال ، إن فيها مناقشة وتحليلا وتقريرية ... لا تحتلها القصة القصيرة ، ثم
أن هذا الروح الشفاف (الفرن) لا تراه يسرى فى أوصالها ... وإن كشفت عن نفس رقيقة
مرهقة فى براعة تحب الأطفال ، وتتفق كل شئ من أجلهم ...



القصة الثانية "طائر مكسور الجناح" (ص ٤٣ - ٤٨) وهى قصة جيدة تحدثنا عن شاب
مشلول وسيلته كى يطل على العالم - كرسيه المتحرك . القصة . لقطة ، هذا الشاب يحاول
أن يقيم علاقة حب من خلال نافذة . ومن الافتئات والظلم لعنتر مخيمر هنا أن ننقل جزءا
دون جزء ، لأن القصة كل متكامل ، وصياغتها شفاقة تقترب من الشعر المنثور . انظر هذا
المقطع :

أخذ ينهل بعينه من نبع جمالها

لم تمهله الحسناء . والتفتت ناحيته فجأة يا للسر .

ليصعد لإشعاعات عينيها هذه المرة

أمن العيب أن يهرب من عيني عذراء ؟ " والقصة بناؤها محكم فالقصة تبدأ هكذا :

منذ أسابيع .. ومع بدء ايام الربيع .. درج على أن يقضى وقت ما قبل الغروب خلف
نافذة حجرته (وهذه النافذة شئ هام فى حياته فعن طريقها يعايش الحياة والناس) ...

ولا تعرف أن الشاب مشلول إلا فى آخر سطرين من القصة :

"ودفع الشاب مقعده المتحرك ومضى به إلى مكان كل يوم خلف نافذة حجرته" ...

ونرجع إلى بداية القصة ، لنعرف أن النافذة شئ هام في حياته .. لأنه عن طريقها يعايش الحياة والناس ...

كل كلمة في هذه القصة بحساب ، وهكذا يكون الفن جسما حيا لا يمكنك أن تبتر شيئا منه ...

القصة الأخيرة التي نلتقى معها هي "الأمل وأحزان القلب" وهي أولى قصص المجموعة (ص ١٦-٥) وأكثر القصص فنية ، وهي في خمسة مقاطع وتحكي قصة رجل ماتت طفلته. ورجلته معها إلى المقابر ، ولكن هناك أملا جديدا ، أن امرأته حامل و"الجنين هذه المرة أكثر حركة من الجنين السابق .

- يبدو أن الجنين سيكون هذه المرة ولدا .

- ولد ... بنت ... المهم أن يعيش .

ومن القصص الثلاث التي عرضنا لها في المجموعة ، والقصص الخمس الأخرى (التي لم نعرض لها لضيق الحيز) نستطيع أن نؤكد :

١ - أن هذه المجموعة خطوة متقدمة على طريق عنتر مخيمر الفني .. باستثناء قصته : الأبناء عندما يفهمون الأبناء جيدا ..

٢ - ولع عنتر مخيمر بالحديث عن الإنسان البسيط ورغباته البسيطة في الحب والدفع، وحقه في أن يحلم .

٣ - الجمل عند عنتر مخيمر قصيدة مركزة ، لكنه في تجاربه القصصية مازال واقعا في إسهار الحكى نغم هذا من طغيان الفعل الماضي على جملة القصيدة يقول في قصة "الأمل وأحزان القلب" .

ظلت في غيبوبتها . ترقرت عيناه بالدموع . حول عينيه عنها سريعا خشية أن تستيقظ فتبصر دموعه فوقعته نظراته على المولودة الميتة . تسمرت عيناه للحظات . تلاحت في

عنف دقات قلبه . تخبطت أنفاسه ، لقد أثار المنظر في نفسه هولا ورعبا . بل عرته رجفة شديدة . منظر ابشع من أن يحتمل . خرج من الحجرة مذعورا أسرع في الحال إلى الحجرة الأخرى . ووقف ينظر عبر النافذة المفتوحة إلى لا شيء ..

فنجد في الفقرة اثني عشر فعلا ماضيا مقابل أربعة أفعال مضارعة . وهذا يظهر لنا أن عنتر مخيمر ما زال واقفا في أسر الماضى (الحكى عن) ونرجو أن نجد في مجموعته القادمة الفعل المضارع وقد أخذ بوره في قصصه القصيرة .

٤ - الفاعل في هذه القصص : الغائب في سبع قصص والمتكلم في قصة واحدة . (هل يعنى هذا ألا أن ينحاز إلى قضية ، وعنتر مخيمر في هذه القصص يراقب من الخارج ، ينظر . ولكنه لا يشارك . هل يخاف هول التجربة ؟ أشك في ذلك . حيث أن القصة الوحيدة التي فيها الفاعل هو المتكلم أو الراوى قصة فيها جرأة في استعمال ضمير الانا حيث أن الراوى السيد يتحدث عن تجربته مع زوجة البواب (قصة : في الوحل ص ٥٧ - ٦٦).

٥ - الحوار فيه دقة . وفيه حس ساخر (أنظر قصة اللعبة القذرة ص ٧٥ - ٨٠) مما يجعلنا نطلب من الصديق عنتر مخيمر أن يجرب امكانياته في كتابه المسرحية فهل يجرب الآن امكانياته بعد أن استحصت مواهبه ...

ان مجموعة (لعبة يباركها الشيطان) لعنتر مخيمر ، مجموعة قصصية جيدة ، تجعلنا نأمل خيرا في عطائه الوارف ، وفي انتظار مجموعاته القصصية التالية .

"الليالي الطويلة"

لمرعى مذكور

قصص للهامشييين، ولغة ليست محايدة

"الليالي الطويلة" هي المجموعة الثانية للقاص مرعى مذكور بعد مجموعته الأولى "الهزيمة امرأة" التي أطلعنا على قصاص متميز، يحاول أن يبنى لغته الخاصة، التي يقدم من خلالها "الصعيد الجواني" بأحداثه، وناسه، وعبقريته مكانه من خلال حس ساخر وإدراك واع لدور المفردة اللغوية، في بناء القصة، مما يذكرنا بالراحل الكبير يحيى حقي في كتاباته المتميزة.

١ - قصص للهامشييين :

يحفل عالم مرعى مذكور القصصى باللهامشييين، وأحداث حياتهم البسيطة التي تؤرقهم، ويرونها كما لو كانت مشاكل كونية.

في قصة "الليالي الطويلة" نجد والد الراوى "انكسر ظهره"، ويرك، ولم يبق منه سوى عيين جافتين لامعتين^(١) فقد خرجت الفرس التي كان يحس بوجوده على ظهرها، ولم تعد، وتحس أن ضياع الفرس، أو خروجها وعدم عودتها، يمثل مشكلة كونية للآب، وللأسرة، والقرية:

"دارنا تقع في سرّة النجع، والمنافذ كلها، أصبحت تُفرغ في دارنا... ترك أبى القعدة وجلس وحده في حوش الدار، سرح وعينه على الباب الذي خرجت منه الفرس ليلا، وأمسى تلحظ مخصوخة، وعيناها فزعتان، ووجهها من الحزن قشرة لحم مقددة... تأتي لأبى بالجميل المصنوع من وير الجمال ليجلس عليه، ينظر إليها، ويظلّ ساهما ولا يتكلم، فتعود أُمى تَلطمُ وجهها... لازم أبى دارنا، وانزعجتنا أُمى ترفع الزاد من أمامه كما هو، وهو

صامت والخوف يقتلني ، وأنا أرى كل واحد مشغولاً بشغلته" (٢)

وفي قصة "قادمون" يأتي الفجر إلى النجع ، فيحدث مجيئهم خلخلة في ثبات القرية الفأهر ، ويتبدل الواقع إلى واقع آخر :

"أكل الرجال بنفس ، وضحكوا على غير عاداتهم - ويخو جلالبيهم البيضاء ، ومروا عليها بأطباق الصاج ، تقعوا نيابيتهم في الزيت ، وسحبوها في أيديهم ، قصعوا الطواق في مؤخرات رؤسهم ، ولعت الشيلان على أكتافهم مثل القادمين من سقر . جفلت النسوة في نجعنا ، فتجلت كل واحدة عينها على رجلها لتستر نفسها في طوله . بدلاً من الحية التي تلعب ملعوبها مع الجدعان ، وتسلبهم المال والعافية" (٣)

ويقوم "حفتي أبورية" في هذه القصة بدور القواد للعجربة الحية ، وهو يائع الليمون ، المقضوح . ويؤكد البعض في نهاية القصة أن الحية يجب قتلها ، لكن من يقدر وقد وقع الجميع في شباكها ؟

وأبطاله الهامشيون قد يحلمون بالثراء ، مثل "قناوي" بطل قصة "اغتيال" الذي يترك قريته من أجل كومة اللحم ، يبحث عن رزق في المدينة التي يعيش على هامشها ، ويأخذ زوجته الشاببة العقية ذات النشارة معه . ويغضب عليها مرة ، فتختفي فترة وتعود ، وقد جرفها طوفان الرذيلة ، فتحمل ، وتسلم ، وتموت ويصعد القناوي المذبذبة التي تشق عنان السماء . ولا ندري هل هي عودة إلى الله ، أم سينتحر بعد أن خاب المسعى ، وضل القصد .

٢- لغة السرد :

لاحظنا في المقاطع السابقة التي نقلناها من المجموعة أن لغة السرد عند مرعي مذكور تحاول أن تنقل الحدث بطزاجته دون أن تتدخل إرادة القاص في توجيه الحدث ، فكان القاص يخفي أثر صناعته . كما تحاول اللغة أن ترسم بالفاظها صورة للشخصية

القصصية ، وتنجح كثيراً في ذلك . ولناخذ قصة "بهلول" مثلاً .

إنها تحكى قصة صراع محتمل بين النجع الشرقي والنجع الغربي ، بسبب رغبة شيخى النجعين فى الترشيح لأحد الإنتخابات ، ويتجمع شباب النجعين المستنيريون ، ويقررون ترشيح "بهلول" الأبله ، ويسيروا فى الإجراءات . و "بهلول" لا يأت بهشى ، ويوم الانتخابات يُقتل "بهلول" ويُفاجأ شباب النجعين بموته .

أما نقل الحدث للقارئ ، فيُنهَّد له على لسان الراوى بهذه الفقرة : "واحد قال لواحد ، والواحد قال لواحد . وانتشرت الحكاية بين شباب نجعنا ، أصبحنا فى كل قعدة ، وفى كل وقفة لعبة نحكيها لأنفسنا ، وللناس ، ونعوت من الضحك" (١)

فهو بهذه الجمل القصيرة التى يتكرر فيها الفعل (قال) مرتين ، ثم ترد فيها أفعال "انتشرت الحكاية" ، "نحكى" ويتحدث عن زمن القص وهو الزمن الذى ينهش فيه السرد" (٢) ، ويدخلنا من خلال شكل يقترب من تراثنا القصصى فى "ألف ليلة وليلة" و"المقامات" حيث هناك تفريق دائم بين زمن القص ، وزمن الوقائع .

— أما زمن الوقائع فيبدأ بمجيئ شاب مع وفد النجع الغربى ، وحديثه عن فكرة ترشيح البهلول (الذى لم يشر إليه النص صراحة ، وإنما أشعرنا به من خلال الحديث) :

وقال : إن الفكرة لا تخر الماء .

وقال : إنها ستشعل الرؤوس الكبيرة زمنا طويلاً ، ونقعد أياماً نضحك ، ونضرب الطبل، وتلف بالرايات ، ونسد الطريق ، ونجوب التجوع المباشرة ، ونهتف للبهلول" (٣)

ورغم أنها فكرة عابثة ، إلا أن "الحكاية دخلت فى الجذ" وأخذوا يعملون دعاية للبهلول ، بعد القيام بإجراءات ترشيحه "ورصصنا زجاجات الحبر والصبغة الحمراء ، والكركم ، والورق العريض .. صفصفت كتاب النجع على سيدنا . وانصرفنا إلى الحيطان وقلوع المراكب التى تحل علينا . نعلت أيدينا من الكتابة ، وأصبحت قلوع المراكب رسالتنا لكل

الناس :

- البهلول لا يسرقكم .

- البهلول رجل الجميع .

- مع البهلول ... أنتم فى أيد أمينة (٧)

ومن المقاطع السابقة نتبين سخرية الكاتب ، فكأنهم أخذوا الأمر جدا لا هزل فيه ، لدرجة أن كتاب سيدنا لم يعد يجد أحداً . والتعبير بـ "صفصف" ينتقل من الكتابى إلى الشفاهى ، ليعبر عن البيئة - بيئة الصغار ، الذين هم نون السن الذى يتيح لهم المشاركة الانتخابية ، ولكنهم يحبون المشاركة فى اللعب ، وقد وجدوا الفرصة فتركوا الكتاب ليقللوا الكبار فى الكتابه على الحوائط ، وعلى قلوب المراكب .

والصغار يقدمون مرشحهم الأبله بالشعارات التى يقدمها السياسيون المحترفون المخضرمون "الكبار" ، مثل :

- فلان لا ينساور.

- فلان لا يسرقكم .

- فلان رجل الجميع.

فهل يرضى الآباء والكبار بهذه اللعبة السخيفة ؟

"تحملنا شتائم وإهانات وتضييقا فى المصروف ، وأوامر النوم مع المغارب ، وأزرقّت جلودنا من الكدمات والكرايبج" (٨)

أما وصف القاص لبهلول ، فهو وصف يُعمّق المغزى القصصى ، فد "البهلول" الذى تحمّس له الصبيان والشبان لترشيحه ، يقدمه المؤلف - بعد هذا الصخب - مُعْرِفاً لنا ،

لأول مرة ، هكذا :

"رجلنا - البهلول - ولا هنا ، كأن الأمر لا يعنيه ، طبيته هي هي ، ضحكته هي ضحكته ، وريالته هي هي على صدره في خيط طويل لا ينقطع ، ومع ذلك نحب البهلول الذي لا يكذب علينا ، ولا على الناس" (٩)

ورغم أن اللغة تبدو محايدة هنا ، ومهتمة بالوصف . إلا أن هذا الحياد مخادع ، فالمسكوت عنه ، اهتمام المرشحين المخضرمين بعملية الانتخابات (بينما البهلول ، ولا هنا ، وكأن الأمر لا يعنيه) والمسكوت عنه أيضا من النص السابق تكثيف مرور المرشحين على الناخبين ، والترتيب معهم في الفترة التي تسبق العملية الانتخابية ، مع الإسراف في الوعود ، والكذب الذي لن يتحقق ، والخيب .

وحينما تعقدت المسألة - كما يقول القاص - يبدأ المرشحون يوزعون ضحكاتهم وابتساماتهم ويلوحون بأيديهم ، ويدخلون البيوت المفتوحة ، ويسلمون على الجميع ، ويحضنون الأطفال ، ويداعبون العجائز .. كان البهلول - رجلنا - كما هو . نفس قعدته المعروفة في ظهر وأبور الطحين . رأسه الصغير المسحوب - مثل البطيخة الكينجي - المخلوق دائماً بالموسى . فوق وجه مستديم الضحك ، وقمة المقتدق على آخره ، والخيط الهلامي اللزج المنحدر من قمة المشقوق إلى صدره" (١٠)

هذا الرجل المسالم ، الأبله ، الذي لم يدخل الانتخابات وإنما أدخله الصبيان مرشحاً - لعبة تكشف الإنتهازيين ، والمنتقمين ، والمدرّبين على اللعبة ، والعارفين قواعدها .. هذا الرجل يموت عشية الانتخابات وتصف القصة موته بلغة مؤثرة ، نون أن تقول لنا من الذي قتله . "جاءت الحكومة ، وانتشر رجالها بنياشينهم الذهبية والطيور والرايات الصغيرة فوق أكتافهم ، وسنوا دروب نجعنا ، وضربوا من وقف في طريقهم .

في الليلة الموعودة نمنا آخر الليل ، لكننا قمنا على صرخة "طخ" جارحة .

انطلقنا من بيوتنا مع الفرع ، وتدافعنا بين أرجل الكبار ، وكانت خيبتنا كبيرة عندما

وقفنا في الحلقة الكبيرة على ضوء الكلوبات ، ووجدنا البهلول - رجلنا - على ظهره ،
وعيونهم واسعة مخيفة ، وخيط دموي أسود يتدلى من فمه المشقوق على آخره^(١١)

ومن الملاحظ على لغة مرعى مذكور في السرد القصصى في هذه المجموعة :

(أولاً : أنها لغة تحفل كثيراً بالتصوير ، ولكنه ليس التصوير المأخوذ عن البلاغيين ، وعن
كتيهم بالتعلم^(١٢) بل التصوير المأخوذ من وعى الشعب بعد تقطير لغته ، ومحاولة
تفصيلها .

ثانياً : تقوم بدورها في تقديم الأحداث ، أو التمهيد لها ، أو الوصف .

ثالثاً : يقدم بها صوراً للشخصيات الرئيسية (وكل قصة عنده تحتوى على شخصية
واحدة وأحياناً شخصيتين) ، وصورة الشخصية لا يقدمها دفعة واحدة ، وإنما من خلال
جمل متفرقة ، في ثنايا فقرات متعددة .

رابعاً : أن لغته ليست محايدة ، وليست على وتيرة واحدة ، وإنما تحاول أن تستكنه
أعماق فعل القصة ، وتقاطعه مع شخصية الراوى ، ولعل ما يمثل ذلك قوله في قصة
"الليالى الطويلة" المشار إليها سابقاً - عن حال أبيه بعد فقد فرسه :

"... قبل طلوع الشمس ، فرشت الحكاية نجعنا ومطارت للنجوم المجاورة . ودارت
الأسنة ، قالت : إن أبى انكسر ظهره ، وبزك ، ولم يبق منه سوى عيتين جافتين لامعتين .

وأصبحت دارنا مثل قانوس الطحين ، تملأ بالناس وتفرغ من الناس ، وترن فيها
الأصوات والمصمصات والأسى على خسارة المرمح . الذى ينظر إلى أبى والذى يعلن عن
وجوده باقتراح ... والذى يضرب كلمة فارغة .. وكثر الكلام ... اسماعيل عبد الحافظ -
حامل كلام الله - قال : "نقعد قعدة عرب" . ضمتنى أمى إليها ، وبصت إليه ، وسمعتها
تسبه وتزوم فى غل :

- "المفجوع .. موت وخراب ديار" .

أتعاطف مع أمي وأكره إسماعيل الذي يريد خراب ديارنا كما تقول أمي ، لكنني أحتار وأفكر : ومن أين يأتي خراب الديار ما دام الرجال سيقعدون قعدة عرب في باحة دارنا ، وسننحر الإبل وتعلق الكلوبات في لحم شجرة الجيمزة ، ويسهر الناس للصباح ، وتكون ليلة من ليالي أبي ؟^(١٣)

٣-جماليات المكان :

يهتم مرعي مذكور بإبراز جمالية المكان في قصصه من خلال ما يمكن أن نسماه التتابع الصوري داخل المكان ، فتتجاوز الصور في القصة - بطريقة المونتاج لتجسد النص الذي يريد القاص إنتاجه .

وهو بهذا يشترك مع كوكبه من كتاب القصة ، منهم : محمد حافظ رجب ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد جبريل ، ومحمد البساطي ، وبهاء طاهر ، ومجيد طويلا .. وغيرهم في اهتمامهم بالمكان عنصراً جمالياً داخل النص القصصي ...

والمكان عند مرعي مذكور - في هذه المجموعة ليس استاتيكية جامداً ، وإنما دينامي له حركيته الخاصة ، وليست الجامدة المتسورة بالحدود والأبعاد ، كما عند نجيب محفوظ ، وجمال الغيطاني ، وإدوار الخراط .

في قصة "قادمون" يقد الغجر الغرباء إلى النجع ، فيرسم صورة للنجع من خلال الحركة التي دبت فيه ، فيشتغل تصويره للنجع بالأشخاص والزمان .

" ... في الليل دبت الحركة في نجعنا .

نطقت الكلاب فوق حيطان البيوت ، وشدت نفسها للأمام ، وأطلقت نباحاً متصلاً غريباً .

سمى والد ، وهو يقلب كتابه ، وتَمَرَّ لصاحبه في خوف .. "الكلاب قدأماها جن" !

وقف شعر الصغير وارتجف ، قال في همس : إننا في رمضان والعقاريت مقيدة .

زغدت امرأة زوجها في ظهره ليتنبه للأمر .. وانفلتت صبية من صدر رجلها منقبضة القلب ، وتقنجلت عيون النجع :

امتدت يد إلى جراب يندقية ، وخرجت بلطة تضوى من مكننها ، ولم تصل سكين حاد في يد امرأة سافر زوجها للبلاد البعيدة .

وتردّدت الكلمات في همس : "الملاعين .. ضربوا دابر النجع" (١٤) ...

في هذا المقطع نرى صورة النجع / الأشخاص / الزمان من خلال انعكاس الحدث القصصى وهو قديم الغجر (الذين يمثلون مجتمعا طارئا ، مغائرا قد يعنى لدى البعض المتعة الرخيصة ، أو عدم الانضباط الخلقي ، أو الخوف من السرقة .. الخ) فتختلف نظرة شخوص النجع للآخر من خلال تصوير الحركة التي دبت في النجع (أو من خلال صورة النجع في حركته).

لقد دبت الحياة في النجع ، ومن المستحيل أن يعود إلى ثباته القديم . ولقد تماهى النجع في البندر قرب نهاية القصة ، فلم يعد النجع القديم إياه .

"في ليلة واحدة تبندر" نجعنا : البنات ليسن الأحمر والأخضر والأصفر ، ونام الشعر بالصايون تحت الطرح الزاهية ، وزادت الحركة - مع ذلك - على يانع الليمون . اندلق اللين مرات ، وانكسر خاطر البنات ، وشاف الكواء عمله .. قال البعض إنها هوجة الطاعون" (١٥)

إن التغير المفاجئ الذي أحدثه الغجر في النجع مؤثر وقاتل مثل الطاعون . ويكشف هذا المقطع الأخير عن رؤية القاص لنجعه وخوفه من تبدله وتغييره ، ورغبته في ثباته وعدم تحوّل . ولكن هل من الممكن أن يبقى ذلك الثبات / الحلم المغلوب على أمره ، وقد أتى الطاعون ؟

ولعل كلمة "الطاعون" تفسر كيف كان التغيير حادا وعنيفا في النجع . ومن خلال

المقطعين السابقين كيف تداخلت الحركة الصورية "المونتاج" في الزمان / المكان / الأشخاص فحدث التغيير ؟ في قصة "اغتيال" حطمت رحال "القناوى" في القاهرة ، ومع زوجته الجميلة وأولاده .

"لما رست المراكب المرسوسة بالفخار لام الدنيا ، نزل "القناوى" ولم كبشه اللحم ، بمنّ لدنيا الله الواسعة ، وصلب طوله وتنهّد ، تمجّب ، وقال - لنفسه - هو الذى لا يملك المال :

- "أى مكان والسلام ، فيه ينستر اللحم ، ومنه يبدأ المشوار" ^(١٦) لكن القاهرة لن تكون "لقناوى" مثل الصعيد الجوانى ، أو "قنا" التى ينتسب إليها . إن القاهرة ، المحروسة ، أم الدنيا ليست "أى مكان والسلام" إنها بخصوصيتها ، وتفردتها ، وزخمتها ، وزحمتها فى وجه الصعيدي ، العامل البسيط تكاد تكون الآخر المناوى الذى يخترق حياته ، ويهاجمه فى أهم خصائصه (عريضة) ، فتفقد زوجته طهارتها ، وتسم نفسها ، بعد أن فقدت ذاتها فى المدينة . "وزاد الأعراب ، وضربوا حلقتة . وراحت العربات ، وجاءت العربات . وضحكوا - الأعراب - لما لمحوا النضارة تطل من وجه زوجته العفوية ، ورموا الكلام وزادوا .. ومع إشاراتهم المكشوفة مهمهم وغمهم ... انفجر "القناوى" وقال ما قال ، فاخترقت زوجته وغابت (عادت بعد فترة كسيرة خاطر ، وقد قبّ كرشها ، ومن يومها ما نظرت فى عينيه ، وفجأة

سمت نفسها ، وتركت له كومه اللحم^(١٧)

إن للمكان هنا جماليته الخاصة ، فإذا كان في قصة "قادمون" شبهة بشخص أسطوري يستيقظ ويغير جلده ، فهو في هذه القصة جعل منه الآخر المناوئ الذي اغتال حياة "القناوي" واستقراره .

ومن ثم ، فإننا نرى أن المكان في قصص مرعى مذكور يقوم بدور بنائى في النص لا يقل عن عناصره الأخرى من أحداث وشخص ... وغيرهما .

الهوامش:

- (١) مرعى مذكور : الليالي الطويلة ، سلسلة كتاب المواهب ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٥ .
- (٢) المصدر السابق ، ص ٩٠٧ .
- (٣) المصدر السابق ، ص ١٤ ، ١٥ .
- (٤) المصدر السابق ، ص ٢١ .
- (٥) د. يعنى العيد : في معرفة النص ، ط ٢ ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ص ٢٢٧ .
- (٦) مرعى مذكور : الليالي الطويلة ، ص ٢١ .
- (٧) المصدر السابق ، ص ٢٣ ، ٢٤ .
- (٨) المصدر السابق ، ص ٢٤ .
- (٩) المصدر السابق ، ص ٢٢ .
- (١٠) المصدر السابق ، ص ٢٥ .
- (١١) المصدر السابق ، ص ٢٦ .
- (١٢) على سبيل المثال ، انظر إدوار الخراط واستعماله الكافي للتشبيه أو كان في قصة واحدة بعنوان "الشيخ عيسى" : "أبوه ينظر إليه من فوق كومة من بقايا خروبح ، كانت طفراته كنبات رقيق ، يسافر كالشاطر في بلاد الله ، في أي لحظة كالمقاريت ، كقالبية أطفال القرية ، مزقوا نسوتهم كسحاريت من الصلب ، كفتيات يضحكن بهمس ، ثيابها الواسعة السوداء كتوارية هشة ، تطير بها الريح كما يشعر الطفل ، نهدها على صدره كتثقل صغير ، كتار زاهرة لا حرارة فيها ، كحبات قلب يا يس ، طائفة صامته كالأرض نفسها ، يستخدم لفظ "كان" ثمانى عشرة مرة نقلاً عن : د. مراد عبد الرحمن مجرور : الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٦٧ - ١٩٨٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ٢٢ .

(١٣) مرعى مذكور : الليالي الطويلة ، ص ٥ ، ٦

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٣ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٦ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٩ .

بهي الدين عوض في مجموعتين قصصيتين

الأديب بهي الدين عوض ، واحد من كتاب الستينات الذين لم يأخذوا فرصتهم في حياتنا الأدبية الصاخبة إلا في الثمانينات ، التي شهدت صدور روايتين له ، وثلاث مجموعات قصصية هي :

١ - الفارس الآتي إلينا ، ١٩٨٤ .

٢ - سنوات الحب والموت ، ١٩٨٨ .

٣ - ثار الموتى ، ١٩٨٨ .

ولأن المجموعه الأولى^(١) تضم عادة التجارب البكر ، فسندعها جانباً ، ونقف أمام المجموعتين التاليتين لها .

سنوات الحب والموت^(٢) :

تضم هذه المجموعه رؤى ومشاهد تتعلق بأدب الحرب ، فقد صدرت في سلسلة "آدب اكتوبر" التي تنشرها الهيئة العامة للكتاب شهرياً ، وتقدم فيها القصص التي كتبها المقاتلون عن الحرب .

ومن الملاحظ على قصص بهي الدين عوض في هذه المجموعة ما يأتي :

- اهتمامه العظيم باللغة ، فهو يكتب وفي ذهنه صورة لأسلوب الأديب البارح يحاول أن يطبقها في أسلوبه ، ومن ملامح هذا الأسلوب حشد أكبر قدر من النعوت يقول في صدر قصة "أقدام على الطريق" :

"قيظ الصحراء شديد ، وأنفاس الرمال ساخنة ، وأقدام الجنود الواهنة تزحف على الصحراء الشاسعة المترامية ، ويقايا جماعات من المدنيين المشعثين بالجراح تسير في يأس قاتل ، رجال أغرقهم العرق . ونسوة شاحيات منهكات القوى طاعنات في العمر

أخذن يسحبن أرجلهن الكليلات بصعوبة ومتهن اللاتي في شباب تحضر أذبله قفر الصحراء ، وجماعات من الجنود : منهم الذي يحمل السلاح ، ومنهم حافي القدمين الذي يعاني الجراح ، المرارة تسكن القلوب ، واليأس يطل من عيونهم ونظرات تائهة هاردة^(٣).

- والشغف باللغة والاستغراق في جماليات الأداء في القصة يدفع القارئ دفعا إلى الانصراف عن الفكرة المحورية أو الموضوع الرئيسي للقصة^(٤)

ولقد دفعه الاهتمام باللغة إلى تكديس قصص بالروى والمشاهدات عن الحرب ، وهذه الروى والمشاهدات لا تستجلى العالم السرى للمرئيات والمشاهدات لأنها تستعمل لغة شعرية مجنحة قادرة على التهويم ، لكنها ليست قادرة على ربط كل هذه الجزئيات الصغيرة والتفصيلات الكثيرة والحكايات الممزقة التي تقص بها هذه المجموعة .

فمثلاُ القصة الأولى في المجموعة ، وهي أضعف القصص تكويناً وفنية تضم مشاهد مختلفة وروى متناقضة لجندى راجع من الميدان .

"إن كل جندى يحكى تجاربه . وكل شخص منا له قصة أغرب من الخيال"^(٥) . وهذه القصص الغريبة والحكايات النادرة لن تستطيع أن تقدم لنا قصصاً مكتملة .

واتساع الأحداث وتداخلها - عند بهي الدين عوض في هذه المجموعة القصصية - لا تسلم منه إلا قصة واحدة هي (أغنيات الدم) ولعلها تفتح أفاقاً جديدة عند لغن القص ، حيث يفيد من قدرته اللغوية وولعه بالأداء الجميل ومهارته في التصوير فتقترب القصة في تكتيفها من عوالم الشعر . ولعل القصة الوحيدة في هذه المجموعة التي يمتزج فيها العالم الموضوعى بالعالم النفسى ، في فنية متألقة تجيد توظيف كل كلمة في سياقها من خلال فن القصة القصيرة . إذ من الملاحظ أن قصص بهي الدين عوض بكثرة أحداثها وكثرة شخصياتها تقترب من شكل الراوية القصيرة بقدر ما تبتعد عن فن القصة القصيرة . وإن كنا نلاحظ في هذه القصة أن ولعه بجماليات التعبير يوقعه في أخطاء تعبيرية . يقول :

يلوح الفجر في الأفق ، تلد تباشيره النور ، توقظ العصفور في بطن الشجر ، تندى بساط الحقول الخضراء^(٦).

ولعله لو قال "توقظ العصفير مع ضوء الشمس" لكان أفضل . وقصته (أغنيات الدم) تسوقنا إلى ملاحظة هامة على نتاج بهي الدين عوض في القصة القصيرة والرواية . وهي أنه يتسم بالحذر في الاقتراب من الأشكال الجديدة ، ورغم أن هذه القصة تجعلنا نطلب منه أن يقترب من (القصة القصيرة جدا) حتى تنقذ منه من التطويل ، وتعدد الأحداث ، والوقوع في بواطن اللغة .

- تقول الفقرة التعريفية التي نشرت على غلاف هذه المجموعة (ويشئ أسلوبها بأن بهي الدين عوض هو كاتبها) :

"تتناول هذه المجموعة القصصية في تتابع زمني الحروب التي خاضتها مصر منذ حرب القناة عام ١٩٥٦ ، وحتى حرب أكتوبر المجيدة ، وما حققته هذه الحرب من انتصار عسكري ملحوظ كشف عن السجايا العظيمة التي يتحلى بها هذا الشعب في المواقف العاسمة من تاريخه القومي ، كما توضح هذه المجموعة محاور البطولة وأبعادها السياسية والاجتماعية ومناخها الإنساني لتؤلف من سنوات الكفاح المصري القيمة الحضارية التي تحتلها مصر في وجدان أمتها العربية ، وأحداث القتال واقع حقيقي يرويها المؤلف من قلب المعارك لهذا يمتزج فيها الحلم بالدم ، والأمل بالنار ، والامازيج بنوى المعارك ، والحب بالموت" (٧) .

وسوف نلاحظ في العبارات السابقة ميله إلى الوصف ، فاستعمل أربعة عشر تعنًا في تسعة أسطر .

والمفهوم الذي يتبناه بهي الدين عوض لأدب الحرب جنى على هذه المجموعة ، حتى أصبحت نرى الحكى عن الحرب سمة سائدة . يقول في قصة "ثم ساد الرحيل" :

”فقرّت مجموعة إسرائيلية على مصفحاتهم (كذا) ، وحاصرونا بمدافعهم ثم اقتادونا إلى الشاطئ ، وهناك وجدنا عدداً كبيراً من الجنود المصريين محاطين بالأسلحة الإسرائيلية . وما أن اقتربنا منهم حتى تقدمت نحونا مجموعة منهم فى عيونهم شر مستطير ، وأخذونا الواحد إثر الآخر ، ثم جردونا من ساعاتنا ونقودنا ، فاعترض حسان ، وحاول منع الإسرائيلي فهوى جندى طويل القامة شرس النظرات بقبضة رشاشه على ظهر حسان ، فسدد حسان إليه نظرات نارية ، وانقض عليه ، وقبض على عنقه ، فتدافعت نحوه شلة (كذا) من الجنود الإسرائيليين ، وخلّصوا من يديه الإسرائيلي ثم التفوا من حوله وألقوه أرضاً ، وصوّبوا إليه رشاشاتهم ، وراحوا يطلقون عليه النار حتى مزقت الطلقات جسده ، وحطمت رأسه ، وأصبح حسان كتلة من اللحم المعزّق المعجون بالدم الأحمر القاني .

فانتابتنى قشعريرة حادة ، وهممت أن أنزع الخوذة من رأسى وأدق بها أعناق السفاحين . فجذبنى من يدى جندى مصرى وهمس فى أذنى .

– صه . يقدر حروف الكلمات يكون الرصاص .

ودفنت ثأرى فى صدرى المتلظى بالغضب ، ووقفت أمام الإسرائيليين بركانا يغلى من الأصاق^(٨) .

هذا النص كان من الممكن أن يوظف فى عدة قصص قصيرة تتناول :

– الحصار الإسرائيلى لمجموعة من المصريين .

– اهتمام الإسرائيلى بالسلب .

– مقاومة حسان .

– عدم إظهار المشاعر خوفاً من الموت .

لكن انسياق القاص وراء الوصف ، وتكديس المشاهد ، وولعه باللغة وجزالتها [الذى يجعل صديقه المحارب ينطق (صه) اسم فعل الأمر بدل (اصمت . أو اسكت) يفقدنا ثراء أدب الحرب وصدقه ، ولا يُطلعنا إلا على أمشاج لرؤى مجهضة لم تكتمل .

ويقودنا هذا النص - مع فقرات الختام التى كتبها على الغلاف الخلفى وأثبتناها سابقا - لنقد مفهوم شائع ، نراه خاطئا ، يتبناه بهى الدين عوض عن أدب الحرب ، وهو أنه الأدب الذى يصور المعارك ، فوَقَّعت قصص المجموعة لتطبيق هذا المفهوم ، ووقعت فى براثن هذا التصور ، بينما نرى أن أدب الحرب هو الذى يصور أى ملمح من ملامح الحياة متأثرا بجناية الحرب ، ولعل القصة التى استطاعت أن تقر من هذا التصور هى قصة (الوسام) . وهى قصة عن الحرب ، ورغم أنها لا تصرخ ولا تطنطن !

فى قصة (الوسام) نرى بطلاً من أبطال اكتوبر تقلد وساما لبطلته يخرج إلى الحياة العملية بعد انتهاء الحرب - فيواجه بعالم ما بعد الحرب متجسداً فى الشركة الحكومية التى يعمل فيها ، ويرى نهب مصادر الشركة يقوم به المدير وأعوانه ، ويحاول أن يواجه المدير ، ولكنه لا يجد من العاملين معه إلا التخاذل وضعف الهمة والانتكالية و "دع الخلق للخالق يا مدحت" ! . ويكون وسامه دافعا له كى يستمر بطلاً من أبطال اكتوبر فى موقعه الجديد ، فيواجه قوى لا قبل لبشر بها ، وكأنه فى ساحة جديدة محتاجة إلى أبطال ومواجهة ، وما أجدر أبطال اكتوبر بخوضها ، وهى قصة جيدة ، لولا أن معمارها الفنى يقترب من فن الرواية بقدر ما تبعد عن فن القصة القصيرة ، حيث شهدنا فيها مشاهد ومواقف وأحداثا تؤهلها لأن يعيد كاتبه صياغتها فى رواية قصيرة .

ورغم أن لغة بهى الدين عوض القصصية عموماً لغة عالية ، لكنى لا أدرى كيف أفلتت منه بعض الأخطاء الإملائية والنحوية والأسلوبية التى أرجو منه أن يتلافها فى الطبعه القادمة^(٩).

وفى نهاية عرضنا لهذه المجموعة نقدم ملاحظتين للمؤلف :

أو لا : هناك (مشهد) فى ص ٨٢ ، ٨٣ من الممكن أن يكون وحده قصة قصيرة

ناجحة - فلماذا الاستطراد والتطويل ؟ .

ثانياً : قصة (نو الوجه القزحي) لماذا لم تقدم لنا حكاية واحدة بدلاً من هذا الفيض ذى القصص المتناثرة ؟

* ثار الموت (١٠) .

تضم المجموعة الثالثة لبهى الدين عوش اثنتى عشرة قصة قصيرة كُتبت تسع منها فى عام ١٩٨٥ ، والثلاث الأخريات : اثنتان منها كتبتا فى عام ١٩٨٤ وهما "عندما تعلق هامات الرجال" و "بقايا شجون" . أما القصة الثالثة فهى أولى قصص المجموعة وتحمل عنوان "أحزان الشتاء والمطر" وتنتمى إلى عالم المجموعة القصصية الأولى (الفارس الأتى إلينا، ١٩٨٤) إذ أنها مكتوبة فى عام ١٩٧٢ .

وفى هذه المجموعة نرى بهى الدين عوش مغرماً بإبراز الجانب النفسى للشخصية التى تقوم بدور البطل ، فنراه فى معظم قصص هذه المجموعة يعتمد أساساً على رسم صورة نفسية للبطل يجتهد لجعل منها نموذجاً إنسانياً من خلال موقف متطور نام ، يسعى من خلاله لتحقيق شخصياته التى أصبحت مكتملة ، متفردة ، بسيطة - نفسها فى هذه الرقعة الصغيرة من القص . ويسعى أيضاً أن يكون له بصمته غير المتكررة فينجح أحياناً ، ولا يوفق أحياناً أخرى .. وهو فى هذه المجموعة تلميذ مخلص للكاتب القصصى النادر إبراهيم المصرى (الذى لم يأخذ حقه بعد من الدراسة الأدبية والنقدية رغم ريادته لهذا اللون فى القصة المصرية ورغم رحيله منذ فترة عن عالمنا) .

سأوقف أمام نموذج من هذه المجموعة اخترته بعناية بعد قراءة المجموعة .

القصة بعنوان "بدء التكوين الآخر" بطلتها (نعيمه) اشتد عليها المرض ولا أمل فى شفائها" (١١) .

إن بهى الدين عوض يحلل علاقة (نعيمة) بالآخر من خلال علاقتها بنبوية ، ويسير الهيكل المعماري للقصة مجسدا هذه العلاقة من خلال رصد العلاقة بين (نعيمة) و (نبوية) .

"نعيمة هذه كانت رفيقة صباها في القرية ، ولكنها كانت رفقة الآلم والمعاناة" (١٢) كانت قضية تحتاج إلى رصد وتقديم الأدلة فنرى بعد الجملتين السابقتين "كانت نعيمة بين أترابها ، درة الجمال ، وأنشودة الغزل ، إذا سارت التهمتها العيون ، وإذا تحدثت مع أي من الشباب والرجال ، يشعر أنه قد نال كنوز الدنيا كلها" (١٣) .

ثم يحلل موقف هذه الجميلة المحبوبة من (نبوية) التي لم ترزق مثل حظها من الجمال . "كانت تعابرها بقيحها ، وتتندر بها بين فتيات القرية ، فتسميها "عود الحطب" ... " (١٤) . تزوجت نعيمة بالطبع قبل أن تتزوج (نبوية) ، ويرصد الكاتب هذه العلاقة من خلال رؤية (نبوية) :

"تذكرت عرس نعيمة الذي خرج من هذا المكان ، أتناها ذكريات هذا اليوم البعيد يوم خرجت القرية تغنى لجمالها ونعيمتها في ملابس عرسها تنهذى على إيقاع ضربات الطبول ، ووجهها ممثلي بالنعيم .. وسهام النظرات تطوقها من كل مكان ... " (١٥) .

وسارت حياة (نعيمة) بعد الزواج سيرا مأساويا "قضت نعيمة على رجلها وزوجها سيد هذا الدار (كذا) .. عظيم الثراء ، الذي كان يهيم بها حبا وهي لاتتألى باع كل ما عنده .. خسر الأقارب والأهل ... فقد كل الناس من حوله من أجلها .. ومع ذلك قهرته ... كانت تقهره في كل يوم مرة حتى اختل عقل الرجل ... وسقط صريع الجنون ثم مات .. وترك لها الدار بما فيها" (١٦) .

يكشف هذا النص الوصفي عن طبيعة (نعيمة) :

أ - فهي قاتلة : "قضت على رجلها .. كانت تقهره في كل يوم مرة حتى اختل عقل

الرجل ، وسقط صريع الجنون" .

ب - ومتسلطة : "كانت تقهره في كل يوم"

ج - وعديمة الشعور والأحاسيس ، وبلا وجدان : "كان يهيم بها حبا ، وهي لا تبالى"

كما يكشف بنفس القدر عن رؤية المؤلف / الرجل للرجل الشرقي الذي يريد أن تكون زوجته أمة عنده أو خادمة له "سيد هذا الدار (كذا)" وهو غنى "عظيم الثراء" ، ومحِب لأسرته "كان يهيم بها حبا".

بعد أن قضت نعيمة على زوجها لم تتزوج وعاشت وحيدة ، مزهوة بجمالها ، مطلوبة من الرجال ، مكروهة من النساء ، ومرّ الزمن عليها حتى صارت جثة لا تستطيع الحراك ، ويقدم ذلك من خلال تصويرين : تصوير رمزي ، وتصوير حسّي ، وكان من الممكن أن يكتفى بتصوير واحد .

التصوير الرمزي - وكان من الأفضل أن يكتفى به - يقول : "سارت حتى تراءت لها دار نعيمه .. الدار التي لم تزرها منذ سنين ، بدت قديمة متأكلة ، تنصدها شجرة توت تعرت من سندس رداثها ، وغراب كالح اللون ينشق فوق شرفة البيت الخشبية التي تراكم عليها الغبار . وقفت وراحت تتأمل الأشياء أمامها ، ثم قرعت باب الدار ، فلم يردّ عليها أحد ، وظلت تقرع الدار إلى أن أتاها جارها وهو يقول :

شدى حبل الباب لأنها لا تستطيع الخروج

جذبت الحبل الكالح فانفتحت الدار واسعة صامتة، ولا حركة فيها ولا أثر لأحد .. أوصدت الباب برفق ، استقبلتها العناكب في حنايا الدار كلها .. اندفعت فئران راحت تهيم في الغناء الواسع ، وتزلق داخل الشقوق والحنايا المهترئة" (١٧) .

وهذا الوصف معبر وجميل . وكل كلماته مشعة موحية بأية حياة فقيرة خاوية تحياها

تعيمة :

- فالدار قديمة ، متأكلة .
- وشجرة التوت تعرّت من سندس رداؤها .
- وغراب كالح اللون ينشق فوق الشرفة التي تراكم عليها الغبار .
- والدار بلا صوت مؤنس .
- تستقبل الزائر أعشاش العناكب والفئران .

فأية صورة معبرة عن الوحدة والخواء أكثر من هذه الصورة ؟

- التصوير الحسى : لكن القاص لا يتركنا نتمتع بهذه الصورة الموحية ، فيردها بصورة حسية بعد سطور قليلة من المقطع السابق " ... فأتاها الرجال يطلبون يدها ولكتها أعرضت عنهم ... وظلت سافرة فى تجبرها وتسلبها وسيرتها السيئة ، فتركها الرجال وكرهها الناس وشممت فيها النساء . ثم أتاها الزمن (كذا) فعاشت بلا رجل ولا ولد" (١٨) .

ومن الملاحظ أن هذه الفقرة أقل شاعرية وأقل كثيفا ، وأكثر تقريرية ، ولم تُقد بناء القصة ، بل أضافت لنا "معلومة" عن عدم زواجها رغم جمالها .

تحدث المواجهة بين نعيمة ونبوية فى نص مذهب من حيث تكوينه وتناسقه وإذا أثرنا أن نسجّله هنا كاملاً :

"سمعت نبوية أتينا يصدر من داخل حجرة موصدة .. ازداد خوفها .. فتوقفت .. علا الصوت بكاءً وأتينا ، خشيت أن يكون قد حدث فى الأمر شئ" .

فتحت الباب ... استقبلتها حجرة خافتة الضوء .. يرقد فى ركن منها سرير ... وعلى الجانب الآخر على الحائط الكالح اللون امرأة صدمت ، وقفت أمامها نعيمة تنظر إليها باكية العينين ، همست فى أذنها :

- أنا نبوية يا نعيمة .

اهتز جسم نعيمة كله ، وأدارت لها وجهها ويا هول ما رأت ، الجمال الباهر قد خبا ..
الوجه تفضن .. الجسم الفاره الغض جف منه الرواء .. ولم يبق منه إلا الجلد على العظم .
ترنح جسم نعيمة فوق قدميها .. سحت الدموع من عينيها وألقت بجسمها على صدرها
فاستقبلتها نبوية بين ذراعيها وراحت هي الأخرى تنرف الدموع ... وتربت بيد حانية على
ظهرها .. وتبكي حتى غاب الاثنان في بكاء طويل .

تفرغست نعيمة أمامها عارية من أى جمال ، وقالت بصوت متصدع :

- سامحيني يا نبوية .

رنت نبوية وهي غارقة العينين فى الدموع :

- على أى شئ أسامحك يا نعيمة ؟

قالت وهي تنتهد

- على ما حدث منى لك فى الماضى .

فهمت نبوية ما تعنيه ، فقالت :

- لا تذكرينى بشئ .

همت نعيمة أن تقبل يدها .. فسحبت نبوية يدها برفق ، وقالت وهي تطبع على رأسها
قبلة :

- أنا مسامحة .. أنا مسامحة .

أدارت نعيمة وجهها إلى المرأة وتاملت عينيها ووجنتيها وشفتيها وشعرها الذى خطه
(١٩) الشيب فقالت بنبرة أسفة :

- لم يبق فى وجهى شئ

أنت نبوية بقطعة من القماش .. وغطت بها المرأة .. وقالت وهي ترسم ابتسامة على
وجهها :

- تبقى الروح يا نعيمه

رمقتها نعيمه بنظرة طويلة . ثم تساءلت :

- كيف يا نبوية ؟

قالت بصوت ممثلي بالحنان :

- حاولي أن تنسى كل شيء مضى

تاقت النظرات في عيني نعيمه فتساءلت بدهشة :

- انسى كل شيء ؟!

وغامت عيناها .. وشردتا في فكر طويل ، ثم سعلت وانتفض جسمها كله ، وخرج الزبد
من بين شفتيها حتى علا وجهها شحوب ولغوب (٢٠) . ضمتها نبوية إلى صدرها ، ومسحت
شفتيها يمينها ... ووسدت رأسها على سريرها (٢١) . وأعدت لها كوبا من عصير الليمون
وراحت تسقيها قطرة قطرة وهي تحتوى رأسها بين ذراعيها .

وجعلت تقص عليها حكايات بيضاء عن قريتها ، ناسها ، نساكها ، عجائزها ، كل ما
فيها طيب . وتنثر من الحين للحين النكات والنوادر والأحاديث ، وراحت نعيمه ترسم على
وجهها الابتسام بصعوبة بالغة ، فتلهل وجه نبوية بشراً ، وقالت :

- الابتسامة تضيء وجهك يا نعيمه .

ردت وهي تنزع الكلمات من أعماقها :

إنها أول مرة أبتسم فيها منذ سنين.

نَحَتْ نبوية القماش عن المرأة وقالت :

– الآن انظري وجهك في المرأة يا نعيمه .

اتسعت الابتسامة على وجهي نعيمه ، وشعّ بريق لامع من عينيها .

فتحت نبوية نافذة الحجرة المغلقة . هبّت سمعات ندية . تسلّل نور الشمس يرسم دوائر بيضاء في حنايا الحجرة كلها^(٢٢)

ولقد أحسن القاص في نهاية قصته ، حيث جعل بطلته تعود إلى الحياة ، وتعود إليها الحياة بوساطة (الأخر) الذي هو مشارك ، وفاعل ، وبناء وليس اليطل – الضد (نبوية).

ويعد قراءة المجموعة الثانية ، يمكننا أن نسجل عدداً من الملاحظات :

الأولى : استحصدت موهبة القاص بهي الدين عوض في هذه المجموعة ، وطور كثيراً من أدواته التي عرفناها في مجموعتيه "الفارس الأتني إلينا" و "ستوات الحب والموت" . فإذا نظرنا إلى القصة التي عرضنا لها ، فإننا نجد أن البطلة (نعيمه) ، والنعيم هنا مؤقت ، يتمثل في الجمال ، وإقبال الرجال ، والزمان يمثل السيف المرفوع فوق هذا النعيم المؤقت ، الذي من الممكن أن يكون نعيماً آخر بالاختلاط مع الناس ، وعدم التكبر ، والإقبال على الحياة .

– والبطلة الضد نبوية رغم فقرها من الجمال ، تتزوّج ، وتنجب وتشارك في الحياة ، وتعيد الإشراق إلى نبوية ، ومعه الحياة والأمل .

واختيار الاسمين له دلالة كبيرة فهو يبدأ بالنون ، فكان النون (الصوت الواحد) قد يعنى التعميم أو يعنى الجحيم إذا اختلفت الأجرام .

وكأننا يجب علينا ألا ننخدع بظواهر الأشياء .

فنعيمه : جمالها جفاف ، وعدم تواصل مع الآخرين ، وعقم . ونبوية : – التي يحمل

اسمها دلالات دينية - رغم فقرها من الجمال ، غنية بروحها الشفاف ، وقدرتها المعطاء ، واستطاعتها تجاوز أحزانها وحرمانها .

الثانية : يمكننا - بوجه آخر - أن نعد (نبوية) هي البطل الحقيقي ، حيث تواجه بالمشبطات فلا تفضل ولا تنحرف عن الطريق وتواصل طريقها الخير في الحياة ، ولا تعباً بمن يقفون في طريقها .

ويمثل ذلك أيضاً "الشيخ" في قصة (ثار الموتى) الذي ناصبه العمدة العداء السافر والمطاردة القاسية . ولكن الشيخ يأتي ليرى العمدة "وهو يعاني المرض وينتظر الموت" (٢٣).

و(الاستاذ) في قصة "مسافر في دائرة الزمن" الذي لا يعياً بعقمه وعدم إنجابه ، فقد أنجب ثلاثين كتاباً "ستكون مفجرة للفكر الإنساني" (٢٤) . وهكذا ، تستطيع نبوية أن تنتصر على نفسها ، وتلتقي بنعيمه : حيث يلتقي الأبيض بالأسود ، أو يواجه الخير الشر ، وينتصر الخير في النهاية !.

الثالثة : يؤخذ على الرؤية سطحياتها ، حيث يقسم الكاتب عالمه إلى أشرار وخيرين ، وينحاز هو بالطبع إلى عالم الأخيار ، عالم "نبوية" - الشخصية البيضاء .. في مواجهة "نعيمة" - الشخصية السوداء : "وتصور الشخصية الإنسانية على هذه الصورة يذكرنا بالصورة التي كان يتحدث بها الشاعر العربي الكلاسي عن شخصياته ، وخاصة في غرضي المدح والهجاء ، فهو في غرض المدح يضيف على الشخصية مجموعة من الصفات المثالية لخصها بعض النقاد في العدل والكرم والشجاعة والعفة والعقل ، والشخصية المهجوة توصف بمجموعة من الصفات المثالية التجريدية التي تصل بها إلى قمة السوء وتلخص في النقيض المماثل لصفات الممدوح" (٢٥) .

والشخصيات في واقع الحياة أكثر تنوعاً وخصوبة من أن توضع في إطار جامد ، تحدد مجموعة من الصفات الجامدة المثالية ، وأن الخير والشر في الإنسان نسبي ولا يمكن نسبتها إليه نسبة مطلقة ، وأن كل إنسان يعيش داخل نفسه ، في معركة مستمرة

بين مجموعة من القيم والميول" (٢٦) .

ولعل القاص تخلص من بعض ملامح هذا التقسيم الصارم بين الخير والشر من خلال موقفين في القصة : أولهما انتصار نبوية على نفسها وذهابها لرؤية نعيمه ، وهي تصارع الوحشة ، والظلام ، والمرضى . والثاني قدرتها على إعادة البسمة إلى وجه نعيمة وفتح نوافذ الحجرة المغلقة - أي جعل نعيمه قادرة على تخطي أسوار ذاتها .

الإيهام : لا يمكننا أن نفعل قدرة القاص على القص من خلال استعمال أدواته ، ومنها الوصف الذي كُشِفَ من خلاله عن شخصيتي البطلين وماضييهما وصور الواقع الذي يعيشان فيه . ومنها الحوار : حتى لو اشتركت فيه شخصيات ثانوية ، وبدأ به القصة : "اشتد المرض على نعيمه .. ولا أمل في شفائها" (٢٧) حيث سمعته من النسوة فحركها . وصوت جارها : "خدي حيل الباب لأنها لا تستطيع الخروج" (٢٨) حيث أضاف لتصوير البطلية جانب عدم القدرة ، والوحدة ، والمرضى .

كما كان هذا الحوار الممتع - بين البطلتين الذي نقلناه آنفاً - والذي يصور المواجهة ، ويحدث التغيير الذي وصل بنا إلى النهاية المشرفة الأمل التي تكشف عن كاتب محب للحياة ، وينحاز إلى البسطاء ، ويكره الجمود ، ويعمل من أجل أن يكون التغيير للأفضل ممكناً .

الخاتمة : إذا كانت الأداة هي اللغة ، فينبغي أن نشير إلى أن قصص بهي الدين عوض ، ومنها هذا النموذج تمتاز بجمال الأسلوب وإشراقه ، ويعنى بالكثرة من الصفات الشعاعية الرقيقة التي ترسم جو قصته ، ويلتزم بالفصحى في حوارها ، ولكنها فصحي مبسطة تقترب من روح الأشخاص المتحدثين ومستواهما الفكري والنفسي - كما لاحظنا في الحوار الجيد بين (نبوية) و(نعيمه) .

ويتصل بالأسلوب ميله إلى استخدام الاستعارة البسيطة المعبرة ، التي رغم واقعيتهما تكشف عن الجو النفسي ، وتسهم في إثرائه مثل قوله عن (نبوية) حينما دخلت بيت

(نعيمه) : "استقبلتها أعشاش العناكب . اندفعت فتران راحت تهيم في الفناء الواسع"
والاستعارة هنا تكشف عن مفارقة جديرة بالتأمل ، لهذه الجميلة المطاردة بالعشاق
الكثيرين سابقا - المريضة الوحيدة الآن .

السادسة : تكشف قصة (بدء التكوين الآخر) ، وكل قصص هذه المجموعة ، من كاتب
ذو طابع إنساني ، يتعاطف تعاطفا حانيا مع البسطاء والتعساء الذين قست عليهم ظروف
الحياة فحرمتهم سعادة القلب دون أى ذنب (ثبوتية) . بينما هم رغم حظهم العاثر وقدرهم
القادسي ، يحاولون العطاء ، وتجميل الحياة ، وصنع الخير وتقديمه حتى تصير الحياة
ممكنة وجديرة بالحياة رغم ما فيها من شرور وأثام .

الهوامش :

- (١) صدرت على نفقة المؤلف عن مطابع جامعة الزقازيق ١٩٨٤ في ٩٠ صفحة من القطع المتوسط .
- (٢) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ .
- (٣) المصدر السابق ، ص ٧ .
- (٤) د. سيد حامد الشناج : الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية ، سلسلة كتابات نقدية ، العدد (١) ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٦٨ .
- (٥) بهي الدين عوض : سنوات الحب والموت ، ص ١١ .
- (٦) المصدر السابق ، ص ٦٤ .
- (٧) المصدر السابق ، ينظر الغلاف الخلفي
- (٨) المصدر السابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .
- (٩) من هذه الأخطاء ، تشير إلى أبرزها :
 - ص ٢٦ : افتر ثغرها عن ابتسامه **مفلالة** ، الصواب : متلألئة .
 - ص ٣٢ : وتحت قبورها **وفاة** أجساد ، الصواب : وفات .
 - ص ٣٨ : وكانت النسوة ينثن طينا ينظرات ، الصواب : نظرات .
 - ص ٣٩ : رأى دبابية **مقلوبة** بجسمها الحديدى - تحذف مقلوبة بجسمها الحديدى).
 - ص ٦٠ : يجتر قول أبيه : الاجترار غير ملائم ، الأفضل : يكرر أو يعيد .
 - ص ٦١ : هاماتهم كثرى الجبال ، الصواب : كثرا .
 - ص ٧١ : كنت سمعتها أسعد خلق الله وأنا **أهناج** الأمواج الثائرة . (**أهناج** غير ملائمة ، ليته يسمع

- (أصارع) بدلاً منها .
- من ٧٩ : اقرأ الفاتحة يا قاسم على روح أبوك . الصواب : أبوك .
- من ٨٥ : تتقدم الثلاث المدرجات و يلتفون حول الكتيب الرملي ، و يذفرونه بالنيران . الصواب : وتلتف ... وتذف .
- من ٨٧ : تجتر أحزانها وماضيها : عبارة مكررة كثيراً في المجموعة .
- من ٨٩ : وتذهب أم قاسم في سيارة إسعاف لكان قصي لعمل مفاجئ : هذا غير مناسب في لغة القصة القصيرة فلقد من التحديد لفرعية هذا العمل .
- من ٨٩ : وهناك في مكان ما من مواقع الجنود : التمييز غير ملائم لأن القص .
- من ٩٦ : وصرخ بأعلى صوته علامة النصر : تمييز وكيف .
- (١٠) يهي الدين عوض : ثار الموتى ، سلسلة قصص عربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ .
- (١١) المصدر السابق ، من ٥٧ .
- (١٢) المصدر السابق ، من ٥٧ .
- (١٣) المصدر السابق ، من ٥٧ .
- (١٤) المصدر السابق ، من ٥٨ .
- (١٥) المصدر السابق ، من ٥٨ .
- (١٦) المصدر السابق ، من ٥٩ .
- (١٧) المصدر السابق ، من ٥٨ ، ٥٩ .
- (١٨) المصدر السابق ، من ٥٩ .
- (١٩) الصواب (رُخِطَ) بالثنيث . ونُطِط فلان : شاب رأسه فهو موقوط ، المعجم الوسيط ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ ، ج٢ ، من ١٩-١٠ .
- (٢٠) وصف الوجه باللغوب غير مناسب ، لقب لبقيا : الثقب ، أما اللغوب فهو الضعيف الأحقق ، أو هو العمق ، تراجع المادة في المعجم الوسيط ، ج٢ ، من ٨٣٠ .
- (٢١) الصواب : وسُدت السورير رأسها أو تُوُسِدَت السورير ، تراجع مادة (وسد) ، القاموس المحيط ، ط٢ ، مؤسسة الرسالة بيروت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م من ٤١٥ ، ٤١٦ .
- (٢٢) يهي الدين عوض : ثار الموتى ، من ص ٦٠ - ٦٣ .
- (٢٣) المصدر السابق ، من ٧٦ .
- (٢٤) المصدر السابق ، من ٥٥ .
- (٢٥) د. عبد الحمن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ . من ١٦٠ .
- (٢٦) المرجع السابق ، من ١٦٠ .
- (٢٧) يهي الدين عوض : ثار الموتى ، من ٥٧ .
- (٢٨) المصدر السابق ، من ٥٩ .

صورة المرأة في مجموعته "أرزاق" لسعد الدين وهبة

(١)

أصدر سعد الدين وهبة مجموعة قصص قصيرة وحيدة في سلسلة كتاب الشهر^١ عن مجلة "الشهر" التي كان يصدرها في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات ، قيل أن يتوجه إلى كتابة المسرحية النثرية ويصير واحداً من أهم مبدعيها الذين عنوا بتناول أزمة الإنسان المعاصر ، وأحلامه المتواضعة في هذا العالم المليء بالإحباطات المروعة .

وهذا العالم الأثير إلى سعد الدين وهبة في مسرحه هو العالم الذي عالجه في مجموعته القصصية "أرزاق" التي تضم عشر قصص قصيرة ، لم يتناول المرأة إلا في ثلاث منها .

ونساء سعد الدين وهبة يبحثن عن الدفء ، والحب ، أو يستخدمن جمالهن وسيلة من وسائل التأثير على الرجال حتى يحققن ما يردن (كأن يتجاوزن أزمة مالية خانقة تطاردن) ، وإذا كن أمهات فهن يخشين على أبنائهن من الحب (اللاتي يسمينه عشقا !).

في قصة "هريسة" يذهب الراوي الطفل إلى الصف الأول من المدرسة الابتدائية في دسوق ، ولأنه من قرية تبعد عن المدينة يسكن في بيت (الحاج) الذي يبيع (الهريسة) على صينية كبيرة بجوار المدرسة . وتنشأ بين الراوي و(ناهد) ابنة (الحاج) علاقة . و"ناهد" كبيرة طويلة . ممثلة الجسم ... حلوة التقاطيع ، دائمة الضحك والابتسام^(٢) ولا يتفهم الطفل هذه العلاقة رغم محاولتها إغرامه بالهريسة التي يحبها .

وينتهي عام ، ويحيى عام آخر . ويسكن الراوي في البيت المقابل لبيت الحاج ، ويسكن "شريف أفندي معلم الألعاب في المدرسة"^(٣) نفس الحجرة التي كان يسكنها الراوي .

وتنتهي القصة والطفل يقف مع ناس كثيرين أمام مركز الشرطة :

كنا قد وصلنا المركز ، وغاب داخله شريف أفندى ، والعسكرى ، والحاج ، ووقفنا نحن فى الخارج ، وسمعت رجلا يسأل آخر :

- إيه الحكاية ؟

- مفيش .. دا الواد الأفندى اللي ساكن عند الحاج ضبطوه مع ناهد بنت الحاج .

... وبعد مدة خرج أحد العساكر ، ثم عاد معه شيخ معمم ، وغابوا فترة ، ثم خرج الجميع ، وسمعت رجلا يقول :

- خلاص ... جوزوها له .

ورد آخر يسمع :

- ثالث بنت يجوزها الحاج الجوازة دى . الأول الهريسة ، وبعدين المانون^(٣) .

وفى قصة "الباشمحمضر" نرى نفيسة مهددة من الخواجة مانولى بتوقيع الحجز على عفشها المتواضع "وفاء لمبلغ أربعة جنيهات وثلاثين قرش (كذا) قيمة دين"^(٤) وهى لا تستطيع أن تدفع ميلما واحدا ، فزوجها "عبد العال" سجين . وأهلها يعينون عنها فى مدينة نائية (تميش هى فى القاهرة وهم فى الاسكندرية) . ويراها "غباشى" (الباشمحمضر) - الذى يريد توقيع الحجز عليها : "طويلة ... ممثلة .. بيضاء ، مستنيرة الوجه ، طويلة الشعر ... ترتدى ثوبا أسود .. قد أظهر بياض وجهها فى وضوح"^(٥) فيقارن بينها وبين زوجته العجفاء أم محمود ، فتترجح كفة "نفيسة" .

وينور بينهما هذا الحوار :

- يرضيك يا بيه العفش يتباع وتبهدل فى الحته ؟

- ما يرضئيش . بس .. بس

ومالت "نفيسة" على "غباشى" وقالت فى همس .

- نجيني من الورطة دى .. اعمل معروف . ادفعهم انت دلوقت .. وتعال الليلة بعد
العشاء وأنا أدفعهم لك .. حتلاقيني مستنيك والبت بطة نايمه" (٦) .

وكان من الطبيعى أن يدفع (الباشمخضر) المبلغ ، ويمتنى نفسه بليلة فى أحضان
نغيسة(!) لولا استيقاظ ضميره فى النهاية : "شرد بصره ، وأحس بأشياء كثيرة مختلفة
تدور فى ذهنه ، ورأى فى تلك التى تقف بجانبه ... زوجته أم محمود ، ورأى فى الطفلة ابنة
محمود ، ورأى فى نفسة دنيا . وأحس غياشى بأن رأسه يوشك أن يتفجر . فوقف فجأة
ونظر إلى نغيسة . وقال بحزم :

- يا ست نغيسة ... لما يرجع عبد العال بسلامة الله يبقى يجيب المبلغ . أنا مش جاى
بعد العشا .

ثم أسرع إلى الخارج يقفز درجات السلم ، وحينما وصل الزقاق أخذ يعدو .. دون أن
ينظر إلى الخلف" (٧) .

وفى قصة "الواد هاشق" نرى الأم تحزن حينما تعلم أن ابنها يحب ، وتقضب من هذه
الفتاة "الأخرى" التى ستأخذ منها ابنها .

"خبطت أُمى فوق صدرها وصرخت :

- يا نهار أسود .. عاشق ؟

ورد أبى وهو منكس الرأس

- أيوه .. بت تلميذة م اللي بيروحوا المدرسة.

وتمتمت أُمى بكلمات غير مفهومة ثم رفعت صوتها :

- الهى تنشكى فى شبابيك يا بنت حوا وأدم . ما جلت لك يا بو محمد . مدارس إيه
وهباب إيه ؟

وبعد فترة صمت عادت تقول :

- ودى اسمها إيه بنت الكلاب دى ، إلهى يخرب بيتها ويحسر أمها عليها من بدرى ..
عاززة تاخذ ضنايا" (٨) .

وبذلت الأم كل حيلة ، كى يبرأ ابنها من هذا العشق !

(٢)

من الملاحظ على هذه النماذج التى قرأناها لسعد الدين وهبة فى أول مجموعة قصصية أنها تنتمى إلى بنية التخلّف ومن مظاهر ذلك .

أ - أنه لم يقدم نموذجا لامرأة مثقفة ، أو متعلمة ، أو عاملة .

ب - تنتمى الشخصيات الثلاث إلى بيئة ذات مستوى اقتصادى متدنى :

- فهاد - فى القصة الأولى - يبيع أبوها الهريسة أمام مدرسة ابتدائية ، ويضطر أن يؤجر حجرة من شقته التى يسكن فيها لطالب أو مدرس حتى يستطيع أن يواجه أعباء الحياة .

- ونفيسة - فى القصة الثانية - زوجها فى السجن ، ويهددها الخوافة (مانولى) عن طريق (الباشمخضر) بدفع الدين أو بيع عفشها ، وهى كما تصف نفسها : "مقطوعة من شجرة أنا وينتى بطة" (٩) .

- والأسرة فى قصة "الواد عاشق" - القصة الثالثة - تنتمى إلى هذا المستوى الاقتصادى المتردى فى الريف . يقول الراوى : "وأنا أذكر أن المشاكل التى تجعل أبى يفكر وأمى تصرخ " قليلة معنوية" - بل لا تعدو مشكلتين قبل هذه . كانت الأولى يوم وقعت (الجاموسة) فى الساقية واضطر أبى لنبحها وعجز عن شراء غيرها ويؤمئذ تمادت أمى فى صراخها فلطمت خنودها وذكرت محاسن الجاموسة فى كلمات منقعة . وعجز أبى عن الحل لأيام طويلة ، ثم فرجها الله - كما كان يقول لأمى - واشترى أخرى .

وكانت المشكلة الثانية يوم نلت شهادة الابتدائية وبكيت لأذهب إلى المدرسة الثانوية. كانت المشكلة المصاريف والقطار . ولم تكثف أُمى بالصراخ فى هذه المرة بل تقدمت من أبى . ودفعت إليه صرة بها مصاغها ، باعها للخواجة بسعر التراب كما قالت^(١٠).

جـ- القهر المعنوى :

- (فناهد) تقهرها فكرة الخوف من العنوسة ، ومن ثم تتوصل بالهريسة كما توصلت أخواتها من قبل للزواج .

- (نفيسة) مهددة بالحجز على العفش ويبيع . تقول لغباشى (الباشمخضر) :

"سنت اشهر وحياتك . كل يوم أبيع حاجة .. ومش عارفة لما تحجزوا على العفش وتبيعه حتعيش ازاي"^(١١) .

وتقول فى ذلة :

"- يعنى يرضيك يا بيه ... العفش يتباع ويتهدل فى الحته"^(١٢)

لا يترك سعد الدين وهبة نساءه يعانين من السقوط أو الضياع . فهو يتدخل فى اللحظة المناسبة :

- فيزوج (ناهد) من مدرس الألعاب بعد سقوطهما معا .

- ويُبعد (غباشى) عن طريق (نفيسة) بعد أن يتذكر زوجته وابنه ويتحول فى نظر نفسه إلى ذئب مفترس .

- ويُبعد البنت عن طريق (عاشقها) التلميذ . حتى تنعم (الأم) ببرد الراحة ، والسكينة ، وهندء البال !

(٣)

رغم أن سعد الدين وهبة لم يستمر فى كتابة القصة فتجربته فى كتابتها تجربة خصبة.

لم يشبها إلا ذلك الإتجاه المعيب الذي لجأ إليه مع بعض قصاصيننا في كتابة الحوار العامية .

ولعل الدافع إلى ذلك انتمائه إلى التيار الواقعي في القصة القصيرة ، ذلك التيار الذي يلجأ إلى تصوير الواقع تصويراً ممزوجاً بصدى ذلك الواقع على الحس والشعور ، دون أن يترك الفرصة للعاطفة والخيال بأن تسيطر على عترة الأديب فتتحو بها بعيداً عن الواقع^(١٣) .

وأدباء الواقعية في ذلك يضحون باللغة الفصحى في حوارهم ، وهم مخطئون ، لينتصروا للعاميات المحلية . وقد بدأ ذلك الإتجاه ينحسر الآن ، وهو بلا شك إلى زوال . تبقى الفصحى – لسانها العربي الميّن – أداة التعبير الجيدة عن الفن الراقى .

الهوامش :

- (١) سعد الدين وهبه : أرزاق ، مطابع الناشر العربي ، القاهرة د . ت . ص ٢٠ .
- (٢) المصدر السابق ، ص ٢٥ .
- (٣) المصدر السابق ، ص ٢٧ .
- (٤) المصدر السابق ، ص ٤٦ .
- (٥) المصدر السابق ، ص ٤٥ .
- (٦) المصدر السابق ، ص ٤٩ ، ٥٠ .
- (٧) المصدر السابق ، ص ٥١ .
- (٨) المصدر السابق ، ص ٦٦ .
- (٩) المصدر السابق ، ص ٤٩ .
- (١٠) المصدر السابق ، ص ٦٨ .
- (١١) المصدر السابق ، ص ٤٩ .
- (١٢) المصدر السابق ، ص ٤٩ .
- (١٣) د . محمد بن سعد بن حسين : الألب الحديث : تاريخ ودراسات ، ط ٥ ، مطابع الفرزق التجارية ، الرياض ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م ، ج ٢ ، ص ٧٠ .

البطل المحاصر في قصة "الخروج من غرناطة" لصالح الصياد

الأديب الراحل صالح الصياد واحد من مبدعى القصة القصيرة في مصر ، نشر قصصا متفرقة في "الأدب" و"الشباب العربي" و"أدب ونقد" جمعها في الثمانينيات ، وأصدرها في طبعة متواضعة في طنطا بعنوان "الخروج من غرناطة" .

وسوف نتوقف هنا أمام قصته التي تحمل عنوان نفس المجموعة ، لنرى ملامح البطل الذي يقدمه صالح الصياد في هذه القصة /الوثيقة .

تحدد الجمل الأولى من القصة الملامح الاجتماعية للبطل :

"كان العشاء صدر فرخة ، أنقذت من الشوطة ، وكان الخبز طازجا بصهد القرن ، والخيار المملح مازال حيا حرشا . وغدا الجمعة موعد الانتخابات المعادة في النقابة" (١) .

• إن البطل هنا يمثل الطبقة الفقيرة الكادحة ، التي تعلمت - أو نالت قسطا من التعليم والثقافة بعد مجيء ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . ورغم أنه محام (كان صالح الصياد محاميا أيضا !) إلا أن دخله غير كاف ، وزوجته تسهم في إيراد البيت بتربية الدواجن . ولعدم العناية الصحية بالدواجن عصفت بها الشوطة .

والمحامي (البطل) حريص على أن يقوم بدوره المنوط به في ترسيخ قضية الديمقراطية "غدا الجمعة موعد الانتخابات المعادة في النقابة" فما أزمة هذا البطل بالتحديد ؟ المنتمى إلى الطبقة الفقيرة ، والمنشغل بقضية الديمقراطية ؟

إن أزمته - التي يقدمها النص القصصى - أنه غير قادر على أن يتوأم مع نفسه . إنه يحب صديقة قديمة ، ويقابلها في (حديقة ومطعم غرناطة بمصر الجديدة) (٢) كلما ذهب

لنقاية المحامين ، وزوجته وفيه ، وهو ضعيف يخشى الخيانة !

إن زوجته - كأغلب الزوجات المصريات - " .لم تعد تهتم إلا بالأولاد وأسعار الخضار في السوق" (٣) . وحديثها لا ينقطع عن الأمور الحياتية مثل "فساد عداد الإنارة ... وانقطاع المياه طول النهار ، وغلاء المعيشة .. ومشاكل الجيران ... وقسط الجمعية الصغيرة ... والتركيز على سبب عودتي متأخرا ، وعدم إسهامي معها في حل مشكلة الدروس الخصوصية ... ومعاكسة الأولاد .. " (٤) .

أما البطل الراوى فقلق دائماً ، ويبدأ القلق من هموم الذات وما يحيط بها ، حتى يحتوى المجتمع .

تسأله زوجته :

" - تتأخر في القاهرة بلا سبب.

- هل تعرفين شيئاً عن غرناطة ؟

وهي تجتر الذكريات المتواضعة :

- كنت ضعيفة جداً في التاريخ

- وأنا أحمد الله على الماء الفاتر :

- غرناطة مكان يدخله العشاق ، وأولاد الأكابر .

تمزج الالم بالاستسلام ، وتتنهد :

- لسنا من أولاد الأكابر .

- وأنا أنقى ظهر الرغيف البلدى من الشوائب :

- ولسنا من العشاق أيضاً " (٥) .

ما الذى يجعله غير قادر على العشق ؟ هل مشاعره الإسلامية هى التى تحرم عليه هذا السلوك الذى يغضب ربه منه ؟ للأسف : لا . فإن فى لا شعور البطل دائماً "صورة الجد صالح الذى عاشر الجدة وتزوج من غيرها قبلما يموت بلا سبب مقنع" (٧) . وإذا فالبطل يخاف أن تتكرر صورة الجد ، ويخاف من ثورة العائلة إذا تزوج من هذه العشيقة :

"كان الليل الشتوى يهجم بقسوة ، وتاكسيات الأجرة تهرب كالعادة والخوف من ثورة العائلة يحاصرنا ، والقضية ، وميعاد العودة ، والبحث عن سبب معقول يغطى الكذبة الفاتنة" (٧) .

كما كان يحترم ذكرى زوجته المتفانية فى العطاء ، ويكره خيانة العشرة "قلت وأنا أسبح نحو الشاطئ فى حذر :

– أعبد الأولاد (٨) ، وأخشى الخيانة ، واحترم تقانيها" (٩) .

أما العشيقة – أو الصديقة فهى دارسة للقانون مثله ، وعلاقتها به متذبذبة . فهى تطلب منه أن يكون زوجاً ملتزماً ، ولا يفكر فى الارتباط بها :

"طلبت منى أن أليس خاتم الزواج" (١٠) .

لقد كان يحب هذه العشيقة واختارها ، ولكن أباه اختار له زوجته :

"إننى اخترت بنفسى ... ومشيت خلف أبى" (١١) .

والعشيقة – رغم أنها مخطوبة لآخر – لم تقل له إنها تكره خطيبها ، لكنه أحس بذلك :

"قرأت ما لم تُصرح به عن خطيبها غير المناسب" (١٢) .

ومرة أخرى تقول له إنها ستحاسبه ، بل : ستحاكمه (والفاظ المحاكمة، والقضية ،

والأعذار ، والحكم ، والأدعاء ، والدفاع - كما ستأتى - تليق باثنين شغلتهما "المحاماة" :
وهى تلعب فى علبة سجاثرى ، وعينى معلقة بفستانها الفرعونى الذى عادت به من
الثغر :

- عندما أفرغ لنفسى .

احتضنت عينيها وانتظرت بقية الحكم :

- أحاكمك .

- ودائما كمادتى أخسر القضية .

- أمثل الادعاء والدفاع .

.... -

- ألتمس لك الأعذار المخففة وأزجلك صدور الحكم* (١٣) .

مشكلة البطل أنه غير قادر على الفعل أو اتخاذ القرار فى الخارج والداخل : إنه يُجابهُ
فى بيته بمشكلة تشابه قصته مع صديقه :

تحاوره زوجته :

- متولى خطيب آمال أرسل خطابا .

فرغت من بلع الأقراص التى تساعد على الهضم :

- ويصر على عدم الطلاق .

بترفضة :

- تكرهه .

وهي تبادلني نفاذ الصبر :

- غدا تحبه .

بلا اهتمام ، ويصوت وأطى :

- تمسكه بها يجعلها ...

وهي تملو بصوتها على خلف العادة ، وتلم الغسيل المنشور في الصالة خوفا عليه من المطر :

- تمسكها بالطلاق عيب^(١٤) .

إن الزوجة في القصة امرأة محدودة الثقافة ، لكن رؤيتها للأمور واضحة ، بينما موقف البطل غير محدد وعائم مما جعل الزوجة تقول في موضع آخر :

- موقفك غير حاسم في مشكلة آمال .

- ثم ماذا ؟

- قراءة بلا حساب ، وحزن دائم بلا سبب ، ومحاولة تغطية أمور .

- ثم ماذا ؟

- ماعدا ذلك يمكن نسيانه^(١٥) .

ويُسْنَمُ الواقع السياسي/الخارجي في محاصرة البطل . نلمح ذلك في فقرتين ، إحداهما في بداية القصة ، والأخرى في الختام :

في البداية جاءت جملة : "كان الرئيس يصمم على فتح ملفات التاريخ السري للثورة"^(١٦) ، وقد وردت قبل تذكر البطل لعلاقته التي ربما يحس أنها آثمة بصديقه ، فهي علاقة سرية وغير شرعية ، ويخشى افتضاحها^(١٧) .

أما في آخر القصة : "كان الرئيس يتحدث إلى الصحفيين ما يزال ، ويعيد مسح جيبته ، ويصمم على كسر الخزائن الحديدية ، وفتح ملف التاريخ السرى" (١٨) .

ورغم علم البطل أن كلام السياسيين عن فتح الملفات السرية يكون غالبا لتهديد المناوئين بتشويهِهم بحق أو بدون وجه حق ، فإن هذه الجملة كانت كفيلا بإنهاء الصراع في نفس البطل ، وعودته إلى زوجته وأم أولاده دون فضيحة يخشى منها ، وتعيد إلى الأذهان قصة جده "الذى ... تزوج قبلما يموت بلا سبب مقنع"

وينتهى الحصار بالموظفين الصغار الذين تعلمهم الحكومة في الإصلاح الوظيفي ، رغم حاجتهم إلى الجنيئات القليلة التي استهلكها غلاء الأسعار :

قلت صفحة "الأخبار" الأخيرة .

الكاريكاتير اليومي عن مشكلة الانفتاح والمواجهة . سألتني عن ميعاد صرف المرتب ، وعما إذا كان من الضروري أن ... ضحككت ... سألتني .. قلت وأنا أهرب :

- أهملوني في الإصلاح الوظيفي .

لم تهتم بما أقول . كان أملاها معلقا في العلابة التي ذابت في الغلاء" (١٩) .

أكاد أقول إن البطل المحاصر هنا هو صالح الصياد ، أحد أبناء جيل الستينيات الذين كانوا يسمعون كل صباح ومساء في وسائل الإعلام أننا أكبر قوة رادعة في الشرق الأوسط ، وأن الوحدة العربية ستتحقق قريبا (وما هي لم تتحقق خلال ثلاثين عاما) . لقد كانوا يضحكون على فتیان هذه الأيام ، ويجعلونهم يحملون أحلاما كبيرة .

لقد كان صلاح جاهين يحلم بتماثيل رخام ، وأوبرا في كل قرية عربية ، وكان يؤكد "ما هياش أمانى ، وكلام أغانى" أى أنها حقيقتا واقعة ، فإذا بسيف هزيمة ١٩٦٧ يبقر بطون الأمانى فتتكشف سومة الأغانى عن واقع ذى وجه دميم ، شديد المسوء . فلا كانت

اشتراكيته كفافية لملء البطون ، ولا انتصاراتهم انتصارات ، وما هو الواقع يكشف لنا عن سخرية أخرى قادمة في السبعينيات حيث الصلح الذميمة مع العدو الإسرائيلي (الذي أصبح صديقاً في تعبيرات الساسة) وما هو الانفتاح (انفتاح الطفيليين ، والسفن أب ، وتجار المخدرات) وما هي الطبقة الوسطى تتراجع ، فتتضخم الطبقة الفقيرة وتصبح غير قادرة على مجرد العيش . وما هو بطلنا المثقل بالحلم يكاد يسقط تحت قسوة الواقع وشرسته ، ولا يقدر على فعل أى شئ مهما كان بسيطاً :

”عالت أختي الستارة الفاصلة بيني وبين أهل البيت“ (٢٠) .

فالبطل لا يملك مسكناً مستقلاً يؤويه ، بل يعيش مع أسرته وعائلته الكبيرة في بيت واحد ، لا يستطيع أن يمارس فيه خصوصية الحياة . وجدران البيت (الستارة) أوهى من بيت العنكبوت :

”طلبت من أختي إزالة العنكبوت المترسب في السقف عند التقاء الخطين الأفقي والرأسي“ (٢١) .

إنه لم يُبعد العنكبوت - لأنه غير قادر على الفعل الإيجابي البسيط بسبب المحاصرة التي أُنْتُ بالوهن إلى روحه - فطلب من أخته أن تقوم بهذه المهمة .

وتنتهي القصة بما ينبئ عن يأس هذا الجيل ، وعدم قدرته على فعل شئ :

”أحاول أن أبعد عن ذهني صورة الجد وحكاياته ، ويرى الأخرى تتحسس أزوار القميص الضائعة“ (٢٢) .

إن العشيق هنا ليست سوى حلم الستينيات الجيل الذي أفقنا منه على صوت الواقع الشرس . والبطل المحاصر غير قادر على الفعل أو الاختيار ، وتنتهي القصة داخل مسكنه: ”رصدت حجرة الجلوس من الداخل كمادتى ، واستلقيت ببطني على البلاط العاري مثلثذا بالبرد المعرض ، وأقاوم عطش النوم ، وألم الطحال“ (٢٣) .

الهوامش:

(١) صدرت عن دار سعيد للطباعة بطنتا ، عام ١٩٨٦ ، لكنى هنا أعتد على النص الذى نشرته مجلة (آدب وثقافة) ، والعدد ٢٧ ، ديسمبر ١٩٨٦ ، من ص ٩١ - ٩٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٩١

(٣) المصدر السابق ، ص ٩١

(٤) المصدر السابق ، ص ٩٤

(٥) المصدر السابق ، ص ٩١

(٦) المصدر السابق ، ص ٩٢

(٧) المصدر السابق ، ص ٩٢

(٨) هذا التعبير فيه انحراف مقضى لا يليق بكاتب مسلم ، فالعبارة لا تكون إلا لله - سبحانه وتعالى - وكان يمكنه أن يقول : أحب الأهلاد حيا شديداً .

(٩) المصدر السابق ، ص ٩٢

(١٠) المصدر السابق ، ص ٩٢

(١١) المصدر السابق ، ص ٩٣

(١٢) المصدر السابق ، ص ٩٤

(١٣) المصدر السابق ، ص ٩٣

(١٤) المصدر السابق ، ص ٩٢

(١٥) المصدر السابق ، ص ٩٤

(١٦) المصدر السابق ، ص ٩١

(١٧) تقول الصديقة : "إننا نزرع نباتا شيطانيا لا يباركه الرب" ، المصدر السابق ، ص ٩٣ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٩٤

(١٩) المصدر السابق ، ص ٩٤ ، ٩٥

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٩٥

(٢١) المصدر السابق ، ص ٩٥

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٩٥

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٥

"إليك بعض أنحائي"

لخالد اليوسف

رغم مرور ثلاثة أعوام على إنتهاء حرب الخليج فمازالت تلك الأعمال القصصية والروائية التي تناولت الحرب تتوالى قنيا .

فخلال عام كامل (مارس ١٩٩٣ - مارس ١٩٩٤) صدرت ثلاثة أعمال تشير إلى الحرب هي :

١ - الزمردة الخضراء ، مجموعة قصصية لعبد الله ياقازي .

٢ - إليك بعض أنحائي ، مجموعة قصصية لخالد اليوسف .

٣ - الخليج ، رواية لمحمد جبريل .

هذه الرواية الأخيرة تصور أجواء الحرب ، بينما المجموعتان القصصيتان تجتهدان في نقل مشاهد من الصورة .

وقد سبق أن تناولنا مجموعة "الزمردة الخضراء" في دراسة سابقة^(١). وفي هذه الدراسة سنتناول مجموعة خالد اليوسف "إليك بعض أنحائي" من خلال قصتين قصيرتين يصور فيهما الحرب هما "ذاكرة الليل"^(٢) و "ليل لنا وللمدينة نهاراتها"^(٣) .

★ في القصة الأولى "ذاكرة الليل" نجد الزوجة الشابة ، وقد ودعت زوجها العسكري إلى الحرب ، وتنتظر إلى صورته وهي تتذكر آخر كلماته :

"لا تقلقي على كثيراً ، لن أتأخر في مهمتي ، أيام قلائل وأعود إليك ، المهم انتبهى لنفسك وللأولاد"^(٤) .

وتذكر زوجته أن هذه ليست هي المرة الأولى التي يتركها لتداء الواجب . ففي صباح

عرسها ودعها وقال لها :

"أنت أوامر عاجلة ، للتوجه مع وفد عسكري للمشاركة العربية في أمن لبنان ، وقد رشحت ضمن هؤلاء ، وإن يطول الغياب" (٦) .

إن الزوجة في هذه القصة تمانى من الفراق ، ولذا فهي تتذكر "الفراق الأول ، تفاصيله الأخرى ، قلبها الصغير البكر ، خوفها ، قلقها عليه ، حين تنصت لنشرة الأخبار ، وتتابع أحداثها" (٧) .

ويلجأ المؤلف إلى حيلة فنية ، تتمثل في حلم لطفها حيث رأى مجرمين يطاردهم في الحلم :

"ماما . أنا حلمت حلما مخيفاً جداً ، كنت أبكي وأجري خلفهم وأنت تنادين بصوتك الجميل ، لعل بابا يسمعك لينقذنا منهم ويطلق سراحك من المجرمين الذين اختطفوك ، لكن بابا بعيد جداً . وأنا الذى كنت أسمع وأرى كل شئ . فجريت خلفهم ، ومعى عصا كبيرة لم أر مثلاً من قبل . وكنت أقول لهم : 'بابا عسكري . سيقتلكم كلكم إن شاء الله' . حتى اختفيت عني ، فأصبحت أبكى . وأبكى . وأبكى" (٨) .

وفي هذه القصة (ابتسر المؤلف الموقف ولم يتعمقه، ولعله أراد أن يصف الحرب من الخارج فلم يلمسها . وكتب عنها من الخارج في لغة تقريرية . إنه يصف لحظة فراق الزوج العسكري المحب لزوجته في مثل هذه العجالة :

"كان يودعها بشوق للعودة القريية . حمل العزيمة والإصرار لنداء الوطن ، غادرها وأمله وطموحه العسكري أن تنتهى الأزمة في أسرع زمن ويأكل التكاليف وأروع النتائج" (٩) .

فالوصف هنا في لغة تقريرية ، فقيرة، عارية من الإيحاء ، أقرب إلى لغة الصحافة اليومية . ولم يتعمق فيها مشاعر البطلين (الزوج العسكري المحب لزوجته ، والذي يؤدي

الواجب المطلوب منه ، و الزوجة المحبة المنتظرة) . فتحن نرى جملة خاطفة . ولم تكشف في النص السابق عن مشاعر صادقة .

تشرى الوصف . ووصفه في القصة غير موفق باستثناء بعض السطور بعد المشهد السابق . حيث يصف لحظة الوداع الأخيرة : "قيل لطفليه الصغيرين ، ووقف شاخصا أمامها ، عيناه في عينيها . وأصابعهما في حالة اشتباك كقلبيهما تماما ، كانت رجولته هي من يسيطر على الموقف فمنع الدمع أن يثرف حبة واحدة . ومسح دموعها" (١٠) .

ليل لنا وللمدينة نهاراتها

• أما القصة الثانية فهي بعنوان "ليل لنا وللمدينة نهاراتها" فهي تصور لحظات متوترة بالقلق ، ومشحونة بالأمل بين شقيقين في الرياض حينما اشتعلت حرب الخليج : أحدهما يتمسك بالبقاء في الرياض ، والآخر يريد أن يغادرها ، ويرفض الاستماع إلى رجاء أخيه بالبقاء . ويخرج في الليل ، ويرتبك وهو يقود السيارة ، فتخرج العربية عن الطريق العام بوتقف بعد ارتطامها بأكياس من الرمل المرصوص . ويصحو على "اهتزازات العربية على صوت انفجارات عديدة ، ودوى قوى يهز المنطقة الصحراوية ، وحوله عدد من الجنود يرتدون :

– إياكم والحركة حالتكم في خطر !! (١١).

وهذه القصة أكثر توفيقا من القصة الأولى ، واختياره ضمير المخاطب للبطل الفار من الرياض ، يشعرنا بأنه قريب من قلبه . وهذه النهاية ترينا أنه متعاطف مع البطل ، ولا يريد له الفرار من الأرض التي احتضنته وعُدته .

والوصف هنا مشحون بالعواطف والانفعالات – غير الوصف في القصة الأولى الذي رأيناه جامدا ساكنا لا يرصد توترات الشخصية – يقول في وصف البطل ، ورصد خوفه من الحرب الذي مهد للفرار فيما بعد :

أنت لا تعرف ماذا تريد الآن ، الليل هو الزمن المفزع لك .

شعورك في النهار ينبئ عن خوف من الدقائق المنتهية المقرية لغروب الشمس !!

أصبح الليل ثقيلًا لا تطيقه ، يربك الظلام والهدوء المستكين رغم عشقك لهما دوماً .
أمتيائك الثابتة هي الليل ، والهدوء والقراءة ! كل الكتب المصفوفة في مكتبتك تطلبك ،
تتمنى الإمساك بك ، وما هو الوقت بين يديك ، ما أطوله ! ها أنت تهرب من الوقت والهدوء
والليل ، وهذا النهار الرابع يعلن الرحيل ، ماذا ستفعل عند المساء ؟ أخوك يقف أمامك
وأنت تنظر إليه دون استطاعة للحديث ، يباغتك بين لحظة وأخرى بالأسئلة ، يتوقع
حضورك الكامل معه ، أما ترى أنه يواصل حديثه وأنت صامت* (١٢) .

الهوامش:

- (١) انظر مقالاتنا في جريدة "السانية" في عدد ١٩٩٣/١١/٢٢ .
- (٢) لخالد اليوسف مجموعتان سابقتان هما "مقاطع من حديث البنفسج" ١٩٨٥ ، و"أزمة الحلم الزجاجي" ١٩٨٧ .
- أما هذه المجموعة "إليك بعض أنثائي" فقد صدرت عام ١٩٩٣ عن مطابع الفرزدق التجارية بالرياض في ٨٦ صفحة من القطع الصغير - على نفقة المؤلف - وتضم ثمانين قصص قصيرة .
- (٣) خالد اليوسف : إليك بعض أنثائي ، ص ٧ - ١٦ .
- (٤) المصدر السابق ، ص ١٧ - ٢٦ .
- (٥) المصدر السابق ، ص ١٠ .
- (٦) المصدر السابق ، ص ١٢ .
- (٧) المصدر السابق ، ص ١٣ .
- (٨) المصدر السابق ، ص ١٤ .
- (٩) المصدر السابق ، ص ١٥ .
- (١٠) المصدر السابق ، ص ١٠ ، ١١ .
- (١١) المصدر السابق ، ص ٢٦ .
- (١٢) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

”الطبيب صالح والرجل القبرصي”

الطبيب صالح ، أديب سوداني كبير ، تعرفنا عليه في القاهرة منذ خمسة عشر عاما تقريبا حينما نشر له رجاء النقاش روايته ”عرس الزين“ ، و”موسم الهجرة إلى الشمال“ في سلسلة ”روايات الهلال“ وهو واحد من أديباء عصرنا الذين خطوا بالقصة خطوات موفقة .

وفي قصته القصيرة (الرجل القبرصي) – التي نشرها د. الطاهر احمد مكى في كتابه ”القصة القصيرة دراسة ومختارات“ (ص ٣٦٧ – ٣٧٩) نجده يعالج عالمه الأثير ، الذي عالجه في رواية ”موسم الهجرة إلى الشمال“ وهو المقارنة بين العالم الغربي والعالم الشرقي (من خلال عين الراوية الذي هو من أبناء الشرق بالفعل) وهو نفس الموقف الذي انطلق منه توفيق الحكيم في ”عصفور من الشرق“ ويحيى حقي في ”قنديل أم هاشم“ وسهيل ادريس في ”الحى اللاتيني“ .

الدنيا غير الدنيا ، والناس غير الناس حتى لو تشابهت نيقوسيا مع الخرطوم ”الشوارع كما خططها الإنجليز ، والصحراء صحراء الخرطوم صدمت ، لأنى توقعت بلدا ذا طابع هلينى (ص ٣٠٤) لكن الراوى الشرقي يصدم حينما يتعرف على الرجل القبرصي الذى ليس همه من دنياه غير اشباع نزواته ولا يخاف الموت ما هو الموت ؟ شخص يلقاك صدفة يجلس معك كما تجلس الآن ، ويتبسط معك فى الحديث ، وربما عن الطقس أو النساء أو اسعار الأسهم فى سوق المال ، ثم يوصلك يئدب الى الباب ، يفتح الباب ويشير إليك ان تخرج بعد ذلك لا تعلم (ص ٣٠٧) .

أن الرجل القبرصي يتفق وقته كله فى اللهو ، والذى يراه لا يعطيه عمرا أكثر من الخمسين بينما هو فى الخامسة والسبعين (ص ٣٠٦) والمؤلف يصفه فى مواجهة صديقه ”الطاهرود الرواسي“ الذى لم يكبر ويعجز لأنه كما يقول بلهجته السودانية ”منذ وعيت على الدنيا وأنا متحرك ما اذكر أنى وقفت من الحركة اشتغل مثل الحصان وإذا ما فى شغل

اخلق أى حاجة أشغل نفسى بها ص ٣٠٨ .

ان القبرصى (الكسول الباحث عن اللهو الذى لا يخاف الموت ، يقف فى مقابل
السودانى العامل الدؤوب الذى يقهر الشيخوخة والعجز بكده وصلابته .

يعمد الطيب صالح - فى لقطات تسجيلية - إلى إبراز الشرق فى مقابل الغرب .

فالقري ، يعيش بلا قضية :

"الرجل القبرصى جاء وجلس معى ، كان يقفز على عكازين . قال : أنه فقد ساقه
اليمنى فى الحرب ، أية حرب ؟ حرب من الحروب ماذا يهم أية حرب؟ (ص ٣١١) بينما ،
الشرقى - ويقصد بالشرقى العربى هنا سواء كان سودانياً أو فلسطينياً - يعيش حياته
مناضلاً مدافعاً عن كيانه :

فى مساء اليوم التالى ، فى بيروت دق جرس الباب ، وإذا امرأة متشحة بالسواد تحمل
طفلاً ، كانت تبكى وأول جملة قالتها : أنا فلسطينية ماتت ابنتى (ص ٣١٣) وموت ابنتها
ليس موتاً عادياً فبعد سطور قليلة نراه يقول : وكانت المرأة الفلسطينية تحكى لى أبناء -
الفاجعة - الكبرى ، توحى بأبعاد القضية .

والطيب صالح - فى هذه القصة القصيرة - يمزج الحقيقة بالحلم ، مستخدماً تيار
الوعى بجودة ودقة . ولا يعيبه هنا إلا استخدام كلمات العامية السودانية ، وإن كانت
عامية بينها وبين الفصحى وشيجة قريى .

ولعل أهم ما فى قصته من حيث البناء هو استخدامه الذكى والواعى للغة الوصف ،
حيث نرى قصته محكمة البناء - كالقصيدة - وكل لفظة . إنه يعبر فى كلمات قصيرة عن
هوية القبرصى بقوله :

"صوته إنجليزى أحياناً ، وتشوبه لكنه ألمانية أحياناً ، ويبد لى فرنسياً أحياناً ،

ويستعمل كلمات أمريكية" (ص ٣١١) إن هذه الكلمات تعبر عن ضياع الإنسان الغربي فى عالمنا المعاصر الذى لم تُعد له هوية . ويعبر عن ذلك الرجل القبرصى نفسه بقوله : " لا ... لست أنا . بعض الناس يحسبوننى إيطاليا ، وبعضهم يحسبوننى روسيا وبعضهم ألمانيا ، أسياتيا ، ومرة سألنى سائح أمريكى : هل أنا من بسوتولاند ؟ تصور . ماذا يهم من أين أنا ؟" (ص ٣١٢) صحيح . ماذا يهم . وقد بلغ التفسخ الأوروبي غايته ولم تبق إلا النهاية ؟

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

”الكرة ورأس الرجل”

لمحمد حافظ رجب

(١)

فى العدد ٤١٩ من جريدة (التعاون) كتب الروائى الأستاذ محمد جبريل عن القصاص
الأديب محمد حافظ رجب وقدمه لقراء الصفحة الأدبية بالتعاون نموذجاً للأديب الصابق
الذى يعيش تجربة يعتبرها قضية حياته ألا وهى : قضية التجديد فى القصة المصرية
المعاصرة ، وهذا ليس غريباً من محمد جبريل الذى قدم لنا العشرات من الأدباء الشبان
الصابقين ، الذين عرفوا معالم الطريق فى صفحته الأدبية ، بل قدم أحياناً بعض المبتدئين
الذين مازالوا يبحثون عن الطريق .

ولكن الغريب أن الأستاذ (على زين العابدين مبارك) جاء فى العدد ٤٢٢ من (التعاون)
ليفتح النار : إننا لسنا فى حاجة إلى أدب محمد حافظ رجب و”مخلوقات براد الشاى
المغلى” و”الكرة ورأس الرجل”.

وكأنه يريد فى عام ١٩٦٨ أن يفتح الملف من جديد : ملف محمد حافظ رجب الذى
نشرت فصوله جريدة ”الجمهورية” ومجلة ”الثقافة” فى أواخر عام ١٩٦٣ .

إن القضية يمكن أن تطرح على الوجه التالى ، كما أراد لها على زين العابدين مبارك
أن تكون ، ولكنه أخطأ التعبير :

هل نحن بحاجة إلى التجديد فى القصة المصرية القصيرة ؟

(٢)

حينما نشأت القصة المصرية فى أواخر القرن الماضى كان الأسلوب رتيباً ، والعبارات

مسجوعة . كاستلوب المقامات تماماً ، ثم جاءت النقلة على أيدي محمد تيمور الذي كتب أول قصة قصيرة عام ١٩٢٧ بعنوان "فى القطار" ، ثم اهتمت الصحف والمجلات بالقصة القصيرة فنشرت لها لعدد القراء على سبيل التسلية ، وظهر رواد المدرسة المصرية الحديثة : يحيى حقي ومحمود طاهر لاشين وعيسى عبيد وغيرهم ، واتصلت القصة بهموم الإنسان المصرى وأشواقه وآلامه وطموحاته وإحباطاته .

ومن حيث الشكل ظلت القصة (المويسانية) المحافظة على (الحدث ، الزمان والمكان ، والعقدة ، ولحظة التنوير) هي السائدة حتى الستينات ، حيث ثار محمد حافظ على هذا الشكل التقليدى وكتب قصته (الكرة ورأس الرجل) التى أثارت ضجة كبيرة ، واتهمه يومها أحد محررى مجلة (الثقافة) بالجنون .

وتوالى قصصه : "أصابع الشعر" ^(١) ، "مخلوقات براد الشئ المغلى" ^(٢) ، "عظام فى الجرن" ^(٣) ... وغيرها .

(٣)

هل كنا فى حاجة إلى ثورة محمد حافظ رجب على القصة (المويسانية) المصرية القصيرة ؟

وأقول : نعم .

فالمخطيئة والتقريبية أفسدتا علينا فن القص فى الفترة الأخيرة .

إن الأدب العالى عليه أن يشير ويُلَمِّح لا أن يُصرِّح أو يُقرِّر ، وهذا هو الفرق بين صوت الأديب وصوت الواعظ .

ونقدم هنا نموذجين من القصة المصرية المعاصرة ، لتتعرف على أن ميدان القصة كان فى حاجة إلى فارس جديد كمحمد حافظ رجب كى ينتشل القصة من وهنتها التى وقعت فيها :

١ - في الكتاب الذهبي الذي تصدره مؤسسة "روزاليوسف" صدرت في عدد أكتوبر ١٩٦٥ مجموعة قصصية ليوسف إدريس بعنوان "لغة الأي" وهي تضم اثنتي عشرة قصة قصيرة نشر بعضها بمجلتي "الكاتب" و"الهلال" و"صوت الشرقية" والبعض الآخر نشر في مجلات أخرى وفي هذه المجموعة نرى تفشّي ظاهرة الأسلوب الخطابي والتقريرية .

ففي أولى قصص الكتاب بعنوان "حالة تلبس" نقراً :

"المشاكل نحن نخلقها حين نفتقر إلى التفاضل .. والتفاضل هو الإرادة ... وبالإرادة القوية تصبح الحياة كاليساط المهدّ "يساط الريح" . عش واضحك ، واطلب القمر يأتيك (١) . وكل ما في الحياة أت لا ريب فيه" (٢) .

قد يحتمل أسلوب يوسف إدريس الصحفي هذا ، أو المقالة أو الخاطرة . أما القصة - ويوسف إدريس زعيم من زعمائها - فلا تحتمل هذه الأساليب الخطابية التي لا يمكن أن تصنع عملاً أدبياً جيداً (٣) .

ب - فاز الأديب محمد الموافي الزامك ، وهو أديب مهندس شاب يعمل بمصنع طلخا ، بجائزة مجلة (الشباب العربي) عام ١٩٦٧ للقصة القصيرة عن قصته (صراخ الصمت) والقصة فيها أناقة في الاختيار ، وجمال في الموضوع ، ومحاولة جيدة في المعالجة .

والقصة ترمز إلى معنى إنساني وطني كبير ، فهي تصوّر الأمل والتصميم للذين بزغوا في يومى التاسع والعاشر من يونيو ١٩٦٧ ولداً في ظلام النكسة القائم ، واختار رموزاً تعبر عما يريد في سهولة ويسر .

ولكن الزمام أفلت من يده فانقلب الرمز إلى تصريح ، وفسدت اللعبة - لعبة المغامرة الفنية - حين قال :

القومية العربية تكالبت عليها الأنبياء السامه والأظافر الجارحة والحقد المجنون والغضب الأعمى ، ولكنها أقوى من الضربات وأصلب من المؤامرات إنها بالإرادة والحق

والإيمان - قومية خالدة" (٧) .

كانت الخطابية والتقريرية ، أو اللغة المباشرة التي رسخها التيار الواقعي في القصة المصرية القصيرة ، معولاً لهدم البناء الفني للقصة المصرية القصيرة ، وكان لابد من فنان جريء ، لا يسبق زمانه ، ولكنه يعرف ما تتطلبه اللحظة من مغامرة الإبداع ... أن يجي .

وجاء محمد حافظ رجب ، وكانت قصته (الكرة ورأس الرجل) ميلاداً للقصة المصرية الحديثة .

(٤)

في قصة "الكرة ورأس الرجل" لا نجد بناءً تقليدياً . وإنما نرى أنفسنا في مواجهة حدث جاد : الكاتب يكتب في صحيفة هجرها قراؤها ، والملاعب مملوءة باللاعبين والمتفرجين . ويتقاطع الضمآن الرئيسان : رأس الرجل (الكاتب) من ناحية ، والكرة من ناحية ثانية .

الكاتب لا يقدم لنا قصة منطقية ، أو حلوة متتابعة الأحداث إنما يعالج فكرته معالجة فنية خالصة بالصورة والحدث والمفارقة والتداخل بين الأشياء . إنه ينزل إلى ساحة اللعب ويقيم تداخلاً بين رأسه وكرة القدم . فتكون رأسه تارة على كتفيه ، وتارة أخرى بين أقدام اللاعبين وتارة فوق كتفيه مكان رأسه وهكذا .. ويقع شجار وحوار بين المتفرجين واللاعبين والحكم والكاتب . ويتم الاختلاط على أرض الملعب وفي الحديث بين الثقافة واللعب ، بين رأس الكاتب وكرة القدم . بين الحلم والواقع . بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ، وهو اختلاط يزخر بالألم والحدة والدماء والسخرية والمرارة وينتهي في النهاية إلى إصرار الكاتب على أن رأسه يمكن أن يقف مع الكرة" (٨) .

واللغة مكثفة ، لا تخضع لقواعد البلاغة التقليدية ، بل تحاول أن تدخلك في عالم القصة ، وهي شديدة الحساسية في مثل قوله وهو يجتاز بنا التجربة ، ويقترّب من النهاية : "ارتفعت صيحات الآلاف تنقب سور الملعب فدخل الواقفون خلف السور بلا تذاكر .

رأسى مع فريق اللاعب الذى اختاره .

الفريق فاز حتى الآن بأربعة أهداف .

إصطدم رأسى بشباك الفريق الآخر الذى رفض اللعب به . فانتزعه حارس المرمى من الشباك يغيظ .. انتزع بأصبعه شعيرات من رأسى تساقطت - قصرت على أسناني من الألم .

ولكن أحد اللاعبين صوب رمية عنيفة أصابت مخى تماما فتناثرت محتوياته ، ورأيت أوراق الكتب الكثيرة التى قرأتها تتطاير فى الهواء .

صحت : قفوا المباراة . قفوا المباراة ^(٩) . أوراقى تطير فى الهواء . وأسعرت أجمعها وأضعها فى جيبى ^(١٠) .

وفى النهاية :

قال الشرطى لى :

- ماذا ستفعل ؟ رأسك مع الفريق الفائز ؟

قلت له : فى الحقيقة أنا أشعر بالسرور ، لقد أثبت لهم أن رأسى فى إمكانه أن يقف مع الكرة . وهذا يكفى ^(١١) .

وهذه هى النهاية التى يحدثها تقاطع الخططين الرئيسين : "إن الكلمة يمكن أن تجذب وتثير اهتمام الناس وحماهم" ^(١٢) . كالكرة تماما .

وهذه قصص واحدة لمحمد حافظ رجب ، ترينا أن أفكاره طيبة ، ومعالجاته ليست تقليدية . وإنما يستخدم إمكانات معاصرة منها : تيار الوعى ، وتقطيع الحدث . واستعمال الحوار بذكاء على المستويين : الواقعى (واقعية الشخصيات) والرمزى . وقبل كل ذلك تحطيم (الحدوة) التى أصبحت تشكل سورا ضخما يمنع تيارات الحداثة من اقتحام عالم القصة المصرية القصيرة .

(٥)

ولهذا فنحن لسنا مع على زين العابدين مبارك .

ليرفض هو أدب محمد حافظ رجب ، وإيكن في غير حاجة له . أما نحن ففي حاجة إلى كلمة صادقة تكتب لتثري حياتنا الأدبية ، وتدخل رياح التجديد على حياتنا الأدبية التي أغلقت الأبواب والنوافذ طويلاً على تجربتها فأصابتها بالكساح .

ومن الفال الحسن أن كتابات محمد حافظ رجب أخذت تلاقى تقديراً وتفهماً من كتابنا الشبان . ومن يطالع كتابات الشباب في (جاليري ٦٨) يل بعض كتابات الجيل السابق مثل تجيب محفوظ (تحت المظلة) ونعيم عطية (الصعود والهبوط) ، وجيل محمد حافظ رجب نفسه : محمد جبريل (الضيوط) ومحمد إبراهيم مبروك (في أقاصيصه الأخيرة في مجلة المجلة) ... من يطالع هذه القصص الجيدة يجد بينها وبين محاولات محمد حافظ رجب نسباً وقرباً .

أما قول على زين العابدين بأن هذه القصص لا تصلح إلا في الغرب حيث لا مكان للروحيات ، فهو لا يحتاج إلى تفنيد ، لأن مغامرات محمد حافظ رجب الإبداعية في البناء ، وهو لم يقل لنا في قصصه إنه ينكر الدين أو يسخر منه ، والكاتب حر في اختيار بنائه الذي يرى أنه ملائم لقصته ويمتزج بها امتزاجاً فنياً صادقاً ، لا يمكن من خلاله فصل المحتوى عن البناء .

وهذا الاتجاه - عند محمد حافظ رجب بالذات - كما يقول الدكتور عبد القادر القط عنه في مجلة القصة (عدد الثلاثين - يونيو ١٩٦٥) : "جدير بأن يخلص القصة القصيرة عندنا مما أصابها به الواقعية من نثرية مسرفة باعدت بينها وبين الجمال في التعبير والتصوير" .

هل نستطيع أن نقول الآن :

"إن قصص محمد حافظ رجب التي تتمثل الآن في مجموعتين قصصيتين صدرتا عن وزارة الثقافة المصرية في العام الأخير تحت عنواني "غريباء" و"الكرة ورأس الرجل" إرهاصة لإدخال القصة المصرية القصيرة مرحلة جديدة ، تنزع عنها قشرة (الحنونة) ورباط (الحدث ، والحبكة ، ولحظة التنبؤ) وتدخل إلى تيار الوعي حيث يمتزج الشخص بالمكان والزمان ، مشكلاً من خلال تقاطع هذه الخطوط الرئيسة إضاءة للتجربة التي يريد القاص أن يضعنا داخلها ... كي نرى .. لا أن نقف على الهامش !!؟

الهوامش:

- (١) مجلة القصة ، يونيو ١٩٦٥ .
- (٢) مجلة المجلة - ١٩٦٧ .
- (٣) جريدة العمال الصادرة في ١٩٦٨/٥/٣٠ .
- (٤) الصواب : ياتك ، واقعة في جواب الأمر .
- (٥) يوسف إدريس : لغة الأي أي ، ط١ ، الكتاب الذهبي - روزاليوسف أكتوبر ١٩٦٥ ، ص ١٦ .
- (٦) حسين علي محمد : قضايا ثقافية : لغة الأي أي ، مجلة (الإصلاح الاجتماعي) ، عدد مارس ١٩٦٨ ، ص ٨١ .
- (٧) حسين علي محمد : نقد قصة صراخ الصمت ، التعاون ١٩٦٨/٦/١٨ ، ص ١٩ .
- (٨) محمود أمين العالم : التعميد المقتل شربة عن الشعب والحقيقة ، مجلة (المصور) ، ١٩٦٤/١٠/٢ ، ص ٤٣ .
- (٩) الصواب : أوقفوا المباراة ، أوقفوا المباراة .
- (١٠) محمد حافظ رجب : الكرة ورأس الرجل ، ط١ ، سلسلة كتابات جديدة ، دار الكاتب العربي د . ت (١٩٦٨ تقريباً) ، ص ١٤ .
- (١١) المصدر السابق ، ص ١٥ .
- (١٢) محمود أمين العالم ، مصدر سابق ، ص ٤٣ .

الفهرس

مقدمة

- ١ - محاور التجربة القصصية في مجموعة "هل" لمحمد جبريل.
- ٢ - ثلاثة نماذج للإنسان المأزوم في "وجوه وأحلام" لأحمد زلط .
- ٣ - جماليات القص في "عسل الشمس" لفؤاد قنديل .
- ٤ - "ذاكرة الدقائق الأخيرة" لحسن الحارمي.
- ٥ - قراءات في قصص حسني سيد لبيب .
- ٦ - قالت إنها قادمة" لمحمد المنصور الشقحاء.
- ٧ - لعبة يباركها الشيطان" لعنتر مخيمر.
- ٨ - "الليالي الطويلة" لمرعي مذكور .
- ٩ - بهي الدين عوض في مجموعتين قصصيتين .
- ١٠ - صورة المرأة في مجموعة "أرزاق" لسعد الدين وهبة .
- ١١ - البطل المحاصر في قصة "الخروج من غرناطة" لصالح الصياد.
- ١٢ - "إليك بعض أبحاثي" لخالد اليوسف .
- ١٣ - الطيب صالح .. و"الرجل القبرصي"
- ١٤ - "الكرة ورأس الرجل" لمحمد حافظ رجب والتجديد .

المؤلف:

دراسات أدبية :

- ١ - عوض قشطة : حياته وشعره المنصورة ١٩٧٦
- ٢ - القرآن ونظرية الفن القاهرة ١٩٧٩ ، ١٩٩٢
- ٣ - دراسات معاصرة القاهرة ١٩٨٠
- ٤ - البطل في المسرح الشعري المعاصر القاهرة ١٩٩١
- ٥ - شعر محمد العਲاشى : جمعاً ودراسة القاهرة ١٩٩٣
- ٦ - جماليات القصة القصيرة القاهرة ١٩٩٦
- ٧ - التحرير الأدبى الرياض ١٩٩٦

شعر:

- ١ - السقوط فى الليل القاهرة - دمشق ١٩٧٧
- ٢ - حوار الأبعاد الثلاثة القاهرة ١٩٧٧ ، حلب ١٩٧٩
- ٣ - ثلاثة وجوه على حواشئ المدينة القاهرة ١٩٧٩
- ٤ - شجرة الحلم القاهرة ١٩٨٠
- ٥ - اعلم والأسوار القاهرة ١٩٨٤
- ٦ - الرحيل على جواد النار القاهرة ١٩٨٥
- ٧ - حداثق الصوت الزقازيق ١٩٩٣

تنويه

العنوان فى ص ٧٣ نشر خطأ، والصواب :
قراءة فى قصص حسنى سيد لبیب